

كولاج ٢

قطعتَ بيدًا. على بيدٍ. إلى بيدِ
لموعدٍ غابَ عن وهمِ المواعيدِ
وقُلتَ أدركُ شأنًا لم ينلْ بشرٌ
من شأنهِ غيرُ تسهيدٍ وتنكيدِ
ونِلتَ شأنكَ. لكنْ لم تنلْ زمنًا
لمتعةِ الشعرِ.. فارحلْ غيرَ محسودِ!

*

أوّلُ الزيتِ. ما يشتهي حجرُ المعصره
أوّلُ الحجرِ الشاهدُ الطلْقُ في ربقةِ المقبره
أوّلي حَجَرُ الزيتِ والثأرُ والمغفره
أوّلي.. آخري!

*

وَهجرْتُ أرضيني إلى أفلاكي
متعاقبًا.. وردًا إلى أشواكِ
لا الشكُّ أفضى لليقينِ. ولا اهتدى
خطوُ الضلالِ بشعلةِ الإدراكِ
قبلَ التقينا. كيفَ كان لقاؤنا
ومتى؟ وأينَ تريني وأراكِ؟
قبلَ التقينا.. والعيونُ غريبةٌ
أأنا سوايَ إذن. وأنتِ سواكِ؟!

*

لرائحةِ النرجسِ البلديّ ابتهالي

ولي عطرُ نعناعةٍ في حديقةِ بيتي
ولي حَبَقٌ في خيالي
ورائحتي لسهولي
ورائحتي من جبالي..

*

ضاع وجهي. ووجهُ صوتي يضيعُ
ويُسيفُ العالي. ويعلو الوضيعُ
وأهزُّ الآفاقَ: يا شعبُ فانهضْ!
أيُّ شعبٍ؟ أنتُم ورتي قطيعُ
يستقرُّ الطاغوتُ عشبًا وصخرًا
وحرصتُم ان تسمعوا وتطيعوا!

*

لم تُجدني نفعًا صلاتي المتعبه
أدخلْتني في التجربه!

*

بحبالِ هواءِ الرَّغبه
يتعلقُ.. تدركُه الخيبه
تتمزّقُ بين أصابعه أستارُ الكعبه!

*

في البدءِ كانَ الصّمتْ
روحًا على الغَمْرِ. وصارَ الموتْ
بَدْءًا. وشاءَ الله
سبحانَهُ.. وكانت الحياه
وصارَ وجهُ الكَلِمه
نوراً ومزموراً يفيضُ في الجهاتِ المظلمه
لا.. أبداً.. اخطأتْ
ها انذا أمحو الذي كتبْتْ!

*

طابةٌ تتدحرجُ بين دواليبِ سيارةٍ
خلفها ولدٌ عالقٌ في الزّحام
ومصابيحُ مُشعلةٌ في الظهيرةِ. مطفأةٌ في الظلام
طابةٌ. ولدٌ. ودواليبُ سيارةٍ.
ودمٌ.. والسلام!

*

سعيتَ. ولم تزلْ تسعى وتسعى
جبينُكَ نجمةٌ. وعصاكَ أفعى
وما أجداكَ سوءُ القولِ نفعًا
فهل أجداكَ حُسنُ القولِ نفعا؟

*

ينبُتُ الشَّعرُ ثانيةً. لا تزالُ الحلاقةُ طقسًا مملاً
تُخفّفُ وطأتَهُ لحيةٌ أوغلتْ في البياضِ. وآلَ
البياضُ سوادًا. وآلَ السّوادُ
سببًا للحِدادْ..

*

كلُّ من طلبَتْ نعمتي أمسِ سيّدةٌ تنطوي تحت أسمائهِ
يلعنُ اليومَ قافيتي..

*

تقولُ ما تقولْ
في لغةِ الهكسوس والهندوس والمغول
تقولُ ما تقولْ
من قاعِ قاعِ الرفضْ
على جهاتِ الأرضْ
للرومِ. للجرمانِ. للإفرنجْ
على أعالي الألب

على ضفافِ الكنج
تقولُ ما تقول
لا بأس . لكن . أيّها الشقيّ
نسيتَ أنَّ الكائن الإنسيّ
محرَّمٌ عليه أن يقول
وَهُوَ غريبٌ تائهٌ
يعبُرُ أرضَ الغولْ . .

*

غنّيتُ للحرية الحمراء محمولاً على مواكب النعوش
غنّيتُ للأطفال
للشمس . للأمطار . للغلال
غنّيتُ للثوّار
في محنة الطغاة والغلاة والجيوش
غنّيتُ للنساء . للأشجار
روّضتُ كلَّ لفظة عصيّه
دجّنتُ كلّ صورةٍ وحشيّه
لكنّني
أعلمُ
لم أروّض الوحوش !

*

آنذاك . لم يكن الله قد خلقَ الشمسَ بعد
ظلامٌ على الغَمْر . آنذاك
وبردٌ في الظلام
قال : أشعلْ لي ناراً صغيرة
ليكون نورٌ
ليكون دفءٌ
أخذَ غصنَ الزيتون من منقار الحمامة

كدّس عليه مجاذيف سفينة نوح
خلقَ من الصوّان شرراً
لتكون النار
الشّرر الذي تطاير في الفضاء
صار نجومًا تتلألأ إلى الأبد
يرصدها علماء الفلك بالتلسكوب
ويحلمُ رجال الفضاء والمغامرون
بالهبوط عليها ذات يوم . .

*

جلستْ حوّاء على صخرةٍ عارية
عاريةً . حزينةً كشجر الياسمين
بين أزهار الجنّة
قال آدم : مالك حزينة يا حوّاء
أجهشتْ بالبكاء :
لأنني لا أعثر على زهرة برقوق في حديقتي
هبط آدم طائرًا إلى الجليل
حيث أزهار البرقوق اليانعة
شاء آدم أن تسبقه زهرة البرقوق
إلى حبيبته الحزينة
أراحَ الزهرة على راحة يده
ونفخَ عليها روحَه
لتطير إلى رحاب الجنّة
هكذا . صارت نفخة آدم
ريحًا للمواسم
تحمل غبار الطّلع
لزهرة البرقوق . للأشجار والأشرعة . .

*

خيول القيظ الجامحة
تحمل ثمار الجنّة إلى نضجها
وولدٌ مَلاك يركض إلى عربة البوظة
في ساحة الجنّة
يلعق البوظة الطازجة
ويدفع بحفنة نقوده
الملاك البياع يعيد للولد الملاك
قطعة نقديّة ذهبيّة
مستديرة كبؤبؤ العين الصافية
الولد الملاك يلعق بوظته الشهيّة
ويقذف بقطعة النقد الزائدة عن حاجته
مطوّحًا بها في الفضاء
وتدور العملة الذهبية في فلك الكون
حولَ الأرض والشمس
ليهتدي بها الملاّحون والرحّالة
ويحذرها اللصوص
أمّا العشّاق فقد أحبّوها كثيراً
وجعلوها كلمة السرّ في رسائلهم الوالهة
واطلقوا عليها إسمًا
هو.. «القمر»..
*
قليلٌ من الموت يكفي
لترتيب أوراقنا المهمَلَة
وتبقى شهادةُ ميلادنا في ملفُّ الوفاة
ويبقى قليلٌ من الكلماتِ
ويبقى قليلٌ من الذكرياتِ
وتمضي الملفّاتُ. كلُّ الملفّات تمضي

إلى المزبلةْ . .

*

لأنكَ من ذهَبِ الحزنِ كنتَ
وقلبكَ روحُ الحرير
يُعينُ الصغيرُ الكبير
ويُعطي القليلُ الكثير
لأنكَ . . أنتَ . .

*

أتذكُرُ سيّدةُ الريح عاصفةً من كلامٍ ولحمٍ ودمْ
أعادتْ إلى الأرض غيم الحياةِ
وصدّتْ سحابَ النّدَمْ
وألغتْ حدودَ البلاد
وهدّتْ سدودَ الأممْ
أتذكُرُ سيّدةُ الريحِ عاصفةً في نَغَمْ؟

*

لأنَّ سماءَ الصحارى تجودُ بغيثٍ قليلْ
وتنسى الزمانْ
وتنسى حنين البنفسجِ والقمحِ للماءِ
تنسى ابتهالَ العصافيرِ والبيلسانْ
أتتْ ذاتَ دهرٍ
بمعجزةٍ. واسمها . . أسمهانْ
وعادت غيومُ الدخانْ
تُغطي سماءَ الصحارى . .

*

لم ينخدع بالقرية الصغيره
رأى بأمّ روحه
عقاربَ النفوس في الأزقّةِ الحقيره

رأى نعاجَ العصرِ في كآبةِ البيوتِ
والذئابَ في قذارةِ الحظيره
لم ينخدعْ بالقرية الكبيره
رأى بأُمِّ روحِهِ البصيرةِ البصيره
ماشيةُ الزمانِ في الأبراجِ والقصورْ
والماعزَ السائبَ في معارضِ اللوحاتِ. في حدائقِ الزهورْ
والجهلَ والقمعَ على المقاعد الوثيره
رأى بأُمِّ روحِهِ
ضراوةَ المحيطِ حولَ حُلمه الجزيره
ومالَ موجوعًا على جروحِهِ
محتقراً جهاته الشرِّيره
مُنتظراً لحظتَهُ الأخيره..

*

بعضُ قلبي طيفٌ يرفُّ عليكَ
يا حبيبي. وبعضُهُ في يديكَ
يا حبيبي فلا تسلْ «أينَ قلبي؟»
«أينَ قلبي»؟ سؤالُ روحي إليكَ
يا أميرَ الغرامِ أمرُكَ عدلٌ
مُستجابٌ عندي. فقُلْ ما لديكَ
ودعِ الصّمتَ للصخورِ. ودعْ لي
همساتِ الزّهورِ من شفتيكَ
غنِّ لي. غنِّ لي. وكفكفْ دموعي
بعد طولِ البكاءِ خوفًا عليكَ
ذبحتْني الظّنونُ حتى التقينا
واستراحتْ عيناايَ في عينيكَ
طيّبَ الحبُّ خاطري. مُفسِحًا لي
في جحيمِ الأشواكِ وردًا وأيكا

كـثـّـر الـلـه خـيـرة . بـعـد سُـهـدي
وعــذابــي . . أغـفـو عـلـى زنـديـك!

*

يبتعدُ . وتقتربُ المرآه
يقتربُ . وتبتعدُ المرآه
تتبعُهُ خطايْ
ويراني . . وأراه . .
لكنَّ المرئيُّ سوايْ
وسواهْ
لا حيلةَ للرائي . لا حيلةَ للمرئيْ . ولا حيلةَ للمرآه
لا حولَ ولا قوَّةَ إلا بالله!

*

عيناكِ ساحرتان . أعلمُ . قدُّكِ المَيّاسُ رشيقةٌ وسُنبلةٌ .
واعلمُ . وردتا خدّيكِ يافعتان يانعتان طافحتان بالعطر المدوِّخ .
آخ . تخمةُ شهوتي فمكِ المبتسمُ . آه . أعلمُ . فتنةُ الليمونِ والدفلى أصابعكِ الرشيقةُ . آه .
أعلمُ . هل أسلَمُ مانحًا كفّيْ من كفّيكِ عافيةً ونُعمى؟
انتِ الجمالُ . سمعتُ . انتِ . أطعتُ . لكنْ لم تُطعْ عينايْ .
يا شغفي . ويا أسفي . وُلدتُ . . وُلدتُ منذُ وُلدتُ . .
أعمى!

*

قمرٌ . رقمٌ . قرمٌ . رَمَقٌ .
صقرٌ . قُرصٌ . قصرٌ . رقصٌ .
دَهمٌ . هَدَمٌ . مَهْدٌ .
لمسٌ . سَمْلٌ . سِلْمٌ .
رَفعٌ . فرعٌ . عَرْفٌ .
حُلمٌ . لمحٌ . لحمٌ . ملحٌ .

مَنْ. لمْ.
دهرٌ. هدرٌ.
حسنٌ. نحسٌ.
فكٌّ. كفٌّ. Fuck off.

*

لكَ الدنيا السؤالُ بلا جوابِ
وغيبُ الغيبِ في الحُجُبِ العُجابِ
جهاتٌ لا تؤولُ سوى إليها
ونهرٌ ريّةٌ ريُّ السرابِ
تصدّقُها العيونُ على خداعٍ
وتكذبُ في براهينِ الصوابِ
فكم من ملحدٍ في زيِّ شيخٍ
وكم من فاسقٍ في ثوبِ قسٍّ
وكم من فاجرٍ في شكلِ رابي
وكم من مومسٍ في [illegible]
وخلفَ الطُّهرِ يومئُ في الشبابِ

وكم قاضٍ قضى في الناسِ ظلمًا
مُثيبًا للبراءةِ بالعقابِ
وصالَ المذنبون غوىً وجالوا
وقد أعفى اليمينُ على الكتابِ
هي الدنيا. تحارُ بنا. وفيها
نحارُ على الإقامةِ والغيابِ
ونمضي كيفما شاءتْ وتمضي
كما شاءتْ.. ضبابًا في ضبابِ..

*

في أوّلِ الكلامْ

يُطلُّ من مطحنة القهوة، من ملاقط الغسيل،
من منشفة الحمّامْ
يُطلُّ من جدرانه النرجس، من قرميده النبيذ،
من عزلته الليلك في الزّحامْ
ولا يراهُ أحدٌ
يُطلُّ من أزراره، من شفرة الحلاقة السوداء،
من أشجاره الخضراء من أفكاره الحمراء في أقبية
الظّلامْ
ولا يراهُ أحدٌ
يُطلُّ من ضحكته
يُطلُّ من دمعته
من حُلمه الناسخ للأحلامْ
ولا يراهُ أحدٌ
يُطلُّ من صعصعة الحرب ومن رصانة السّلامْ
ولا يراهُ أحدٌ
ولا يراكَ أحدٌ
ولا يراني أحدٌ
في آخر الكلامْ...

*

في حديقة مستشفى الولادة
قلتُ لكم
فراشةُ التدمير الشامل
تهمسُ أسرارَها الخطيرة
وتُملي خطط الإرهاب القادم
على الزهور النوويّة
وفي حديقة المستشفى العسكريّ
قلتُ لكم

حربُنا عادلة
لا بدّ من تدمير فراشة التدمير الشامل
قلتُ لكم
في مقبرة الجنديّ المجهول . .

*

منذُ ولادتِه وهو يحبُّ ذئابَ الأدغالْ
لكنَّ الله تعالى
شاءَ لهُ أن يولدَ في شكلِ غزالْ
منذ ولادتِه وهو يحبُّ الدفلى والنعناع البريّ
لكنَّ الله تعالى
شاءَ لهُ أن يولد في جسد الورد الجوريّ
سبحانَ الخالق
سبحانَ الخالق
في كلّ الأجناسِ وكلّ الأنواعِ وكلّ الألوانِ وكلّ الأشكالْ!

*

آنَ لي
آنَ أن أُشعِلَ الخارطةْ
آنَ . أيَّتُها العبدةُ الساقطةْ!

*

كانَ مريضاً باللوحةِ . مهووسًا . لا بدَّ له منها . سيموتُ إذا لم يملكْ هذي اللوحة . لكنَّ اللوحةَ تملكُها أرملةٌ تقطنُ فيلّلا الجنرال المتقاعد منذ الحرب الكبرى . ماتَ ولم تُنجب منه أولادًا . لم تُنجبْ منه غير اللوحةِ والفيلّلا . وتعيشُ بقيّةَ عُمرٍ وبقيّةَ حُلمٍ في عزلتها بين الموتِ وجدرانِ الفيلّلا . بين الموتِ وألوانِ اللوحةِ . رنَّ الجرسُ طويلاً . هُرعتْ بقميصِ النومِ . مَن الطارقُ؟ منذا بالبابِ؟ وتفتحُ . يُطلقُ حُبُّ اللوحةِ ورصاصَ مسدَّسه الكاتم للصوتِ . يُسدِّدُ نحو القلبِ مباشرةً . لا يخطىءُ هدفَ مهمته الكبرى . يسرقُ لوحةَ أرملةٍ غارقةٍ في الحزنِ وفي الدمِّ . ويهربُ للقبو المعتم . بعد

ثلاثةَ أيامٍ جاءَ رجالُ الجيشِ لتكريمِ المرحومةِ بوسامِ المرحومْ.
وجدوا الجثّةَ خلفَ البابِ. ولم يجدوا المجهولَ ولم يجدوا المعلومْ
كانت بصمةُ قاتلها صارخةً فوقَ الجرسِ الصامتِ. لكنْ لم ينتبهوا للبصمةِ
وغيابِ اللوحةِ. وانصرفوا في يأسٍ ووجومْ
لم ينتبهوا. لم ينتبهوا.
بعدَ ثلاثةِ أيامٍ جاءَ الطوفانْ
غرقَ القاتلُ واللوحةُ في قبوِ النسيانْ.
قيلَ: تساقطَ فوقَ القبوِ وفوقَ اللوحةِ والجثّةِ.
فوقَ ضريحِ الأرملةِ وفوقَ الفيلّلا
ضوءُ شهابٍ منسيٌّ. ورمادُ نجومْ. .

*

يا قصوراً وما لها أبوابُ
الأفاعي سكّانُها والذئابُ
ليَ قصرٌ في الغيمِ، ماسٌ وأُسٌّ
ساكنوهُ الخلّانُ والأحبابُ
تشهدُ أنّي فتى خطيرةٍ من نعيمي
أوتدري بحسرتي الأعرابُ؟!

*

فجوةٌ في الجدارْ
ثغرةٌ في الكلامْ
ويعودُ النهارْ
ويعمُّ السّلامْ.

*

كم كنتَ سعيداً في الحصارْ
بين الكتبِ والأقلامِ وورقِ الكتابه
كم أنتَ بائسٌ في الحصارْ
بين تقاريرِ الأطبّاءِ وعُلبِ الأدويةِ. .

*

هل تذكُرُ الحصان

يا وَتَرَ الرَّبابه

وكبوةَ المهابه

في سالف الزمان؟

*

خفقةُ القلبِ .. من الزلزالِ أقوى!

*

أينَ تفاحتي وكأسُ نبيذي
وكفافي من خُبزِ حزني اللذيذِ؟

أينَ ناري وشمعتي ووردي
وصلاةُ الوداعِ والتعويذِ؟

للرحيلِ الأخيرِ هيّأتُ نفسي
ولدى الله ساعةُ التنفيذِ!

*

هل يَعلَمُ القصَبْ

أنّ يد الزمّار

وقامة المزمار

في ذمّةِ الحطب؟

*

لا تنوحوا.

كلُّ ما يعبُرُ وهمٌ. والذي يُقبِلُ ظَنُّ

جَرَسُ الماءِ على صوّانةِ الليلِ يَرِنُّ

وعلى المعلوم عينٌ

وعلى المجهول عينٌ

عَرَباتُ العُمرِ تنأى

وخيولُ الموتِ تدنو

لا تنوحوا
لا تغنّوا!

*

لستَ وحيداً في طقس الملل من الراديو
والصحف. وشاشات السينما والتلفزيونْ
لستَ وحيداً في أسر الملل من السيجارة
تلوَ السيجارة. واليأس من الشيش بيش
وفنجان القهوه
والجلسةِ في هذا الكرسيّ وذاك المقعد،
والطلّةِ من هذا الشبّاك وذاك البلكونْ
لا. لستَ وحيداً في الحلم بغفوه
ذاتَ مساءٍ
لا تتلوها صحوه..

*

مَن أساؤوا لعصمة الأنبياءِ
واستخفّوا بحرمة الأولياءِ
أيُّ عذرٍ على الغواية فيهم
أن يشنّوا حربًا على الشُّعراءِ؟!

*

كلُّ ألوانكَ لم تُسعفْ.
ولم أعثرْ على لون الفرحْ
بين ألوانكَ.
يا قوسَ قُزَحْ!

*

فراشي رؤى غوانتانامو
فكيفَ أنامْ؟

*

يصغُرُ العقلُ في المكانِ الصغير
فافتحوا البابَ للفضاءِ الكبيرِ
رُبَّ فجرٍ وراءَ فجرٍ أخيرِ!

*

لا بُدَّ من نارٍ ومن دُخانْ
وتسقطُ الخرافةْ
على وضوحِ الوقتِ والمسافه
وتنضجُ الحنطةُ في تجربةِ الإنسانْ!

*

ذاكَ شاني. تواضُعي ووقاري
وجبيني مُكَلَّلٌ بالغارِ
ونُباحُ الصِّغارِ حولَ مقامي
في الأعالي.. شأنُ الصِّغارِ الصِّغارِ!

*

حقيبتي الصغيره
جاهزةٌ يا موتْ
وبُرهتي في الوقتْ
تكفي صلاةَ الرحلةِ القصيره
والقبلةَ الأخيره.

*

في نهارِ الكلامْ
قاتلوا
وانزووا. وانطووا. واختفوا
حينَ حلَّ الظلامْ.

*

فرعونُ. جِدُّكَ هازلُ
وأثيلُ مجدكَ زائلُ

ولمصرَ تبقى في القلوبِ
منازلٌ ومنازلُ!

*

قذفَ الكلامَ دمًا على المستعمرِ
ومشى على الدنيا بتيهِ غضنفرِ
ومضى على كلِّ الأعاءِ يدّعي
ولكلِّ قولٍ بالمنابرِ يبري
ولدى العراكِ بدا الغضنفرُ أرنبًا
لانتْ عريكتُهُ لنعلِ المستبرِ!

*

باسقٌ
شاهقٌ
إنّه ملكٌ من ملوكِ الزمانْ
ولهيبته
ينحني الشعبُ والعرشُ والتاجُ والصولجانْ
باشقٌ
والقٌ
ولدى الامتحانْ
لم يكنْ غيرَ فارٍ جبانْ!

*

لانّ الحياةَ المريضه
تمارسُ أوجاعَها في هدوءْ
تسحُّ دموعَ الوضوءْ
صلاةً لموتٍ. فريضه!

*

مُعتمٌ قصرُكَ يا سيّدُ
فلتُعطِ الإشاره

لشراره!

*

زهوري. قصائدُ حزني
وقبري.. لها مزهريّه

*

لا تُرهقْ أوراقكَ. لا ترهقْها
يا ملكَ الكلماتْ
أقوى منها. أقوى
أوراقُ القاتْ!

*

يذكرونَ اللهَ. كم هُم يذكرونَ الله قولاً
والعَمَلْ
شرعةُ اللاتِ. وعُزّى. وهُبلْ!

*

أترعُ الكأسَ مراراً ومرارا
عادَ من موتهم الحمقى السكارى
أترعُ الكأسَ. على مائدةِ الموتى
حشودٌ تتبارى..

*

لا نقاشْ
أسدٌ
مخالبه ولأنيابه. وللبدته المتربَةْ
هيبةُ التجربَةْ
لا نقاشْ
أسدٌ ملءَ سيرته المرعبةْ
إنّما. لا نقاشْ
أسدٌ من قماشْ

في نهايته.. لا نقاشْ!

*

بلادُ الرُّعبِ أوطاني
من القاصي إلى الداني
ومن جهلٍ إلى فقرٍ
ومن سجنٍ إلى ثانِ
بلادُ الرُّعبِ أوطاني..

*

غناءُ المزاريب أُمّي
وقمحُ الأغاني أبي.

*

رأيتُها. يا ليتني ما رأيتُ
أغمضتُ عينيْ عليها.. ومتُّ!

*

وَجَعَلْنا من الماءِ والدمِ شعرَ الحياةِ
ونثرَ الشَّرَفْ
وَجَعَلْنا من الوحلِ بعضَ الكلامِ الخزفْ
للشَّرَفْ..

*

ليسَ للقاتلِ أن يشرحَ أسبابَ الجريمَةْ
جُثّةُ المقتول
لا تعثُرُ في الشَّرحِ على أيّةِ قيمة!

*

زُجاجةُ بيره
ويخلدُ للموتِ بعدَ اعترافٍ قصيرٍ
بأنَّ الحياةَ قصيره
.. زجاجةُ بيره!

*

عِبْرَةٌ في الريحِ أن تُخمدَ أنفاسَ سراجْ
بعدَ أن تُعطيَ روحًا لضيائهْ
عِبْرَةٌ في النهرِ أن يصنعَ أوشالَ أجاجْ
إنّما يبقى كثيرٌ من نقائهْ
عِبْرَةٌ في الماسِ أن يحفُرَ جرحًا في الزجاجْ
إنما يفقدُ شيئًا من مضائهْ
وإذا أسرفَ بحرٌ في صفائهْ
سكنتْ أغوارَهُ العبرةُ في سرِّ الهياجْ!

*

قويًا بحكمةِ قلبي
ضعيفًا بطيْشي
مشيتُ على الماءِ من ألفِ عامٍ
وما زلتُ أمشي
فهل سيكونُ وأخطو
على الأرضِ يومًا
بدونِ صليبٍ ونَعْشٍ؟!

*

ويقومُ الكائنُ من بين الأكوان / حقًّا. والكائنُ كان / حقًّا. وأراهُ بما يُسعف نورُ الإيمان / بسم الله وباسم الإنسان / وأرى بين أصابع كفّيَّ وجوهَ الأشياءِ. ظلالَ الأشكالِ. وقوس الألوان / وأرى دولاً. أعلامًا. صحفًا. وفضائياتٍ. وأرى سجناء الحريّة في أقبية السجن المعتم. وأرى قسمات السجّان / وأرى بين أصابع كفّيْ جيوشًا وميادينَ قتالٍ. وأرى مؤتمرات السلم. أرى أنهارًا. أشجارًا. وطيورًا تتنفّضُ بين الأغصان / وأرى بين أصابع قدميْ سهولاً وجبالاً. وخيولاً وأسودًا ترمح للصيد وراء الغزلان / وأرى ثكناتٍ ومعاهدَ موسيقى. وأرى ندوات الفكر الغائبِ. وأرى حلقاتِ الشّعر الكاذبِ. وأرى ديناصورات الزمن الغابر تحت ركام

الازمان / وأرى بين أصابعِ كفّيْ أصابعَ قدميّ / وأرى بين أصابع قدميّ أصابعَ كفّيْ / وأموتُ قريرَ العين خليُّ البالِ نقيُّ الوجدان / حقًا . . والكائن كان / حقًا . . كان . .

الرامة / الجليل، ٢٠ كانون الثاني ٢٠٠٤

فيصل قرقطي

قصائد للشجر والضوء العاري

شتاء

الولدُ الكسيرُ يئزُّ كالنّاي العجوزِ على جراحِ الماء.
يرفع غيمةً عن وجهِ صبحٍ لا يني يبكي /
وتنفجرُ الاغاني في الدُّعاء..
شتاءٌ
قاحلٌ
كالنّعْش /
يغرقُ في نجيع الصمت
يمشي.. مثلما تمشي البدايةُ.

أقراط

زيّني
اقراطَ ماضيكِ
انجلي في طلْعةِ الحنّونِ
رقّي في المسافاتِ الحيارى،
ذوّبي الفنجانَ في سحْرِ الشفاه..
وعمّدي دمعًا على ألقِ الغناءِ
تيمّمي بالسّحرِ وانكسري على رجفِ اشتياقي
في دهاءِ الانتظار.

عمِّدي نورَ البنفسجِ في الصباحاتِ العذارى /
في دروبِ السُّهْدِ أشرعةً، وحلمًا في البحارِ بلا سفينٍ أو محار.
شذِّبي عَبَثَ الرياحِ، وأنصتي لطهارةِ اللغةِ الشريدةِ في هبوبِ العاصفة.
تجدي زمانًا في رصيفِ الشعرِ، ينهمرُ الهوَيْنى في جراحِ الانكسار.
وتلعثمي
بِدَمي، وحشرجةِ الفصولِ على الرّدى / تَبَعْثَرْتُ في الدَّرْبِ
مثلَ
طرائدٍ
قبلَ
المغيبْ.

رام الله

تتّسعُ حينما يضيقُ الأفقُ
وتضيقُ حينما يبكي الشاعرُ
القناديلُ مطفأةٌ / خيطُ دمٍ يسيلُ على ضوءِ الفجرِ
فجرٌ ضارعٌ / في ضياعِ القسماتِ
وظلالٌ لا تعرف النورَ

رام الله / بنتٌ من وراءِ الحجابِ
تطلعُ شمسًا في مسرّاتِ الصّباحِ
لها اسمٌ
ومعصيةٌ
ومغفرة.

بيان

لكاسكَ
جنّةٌ تمشي
فلا ترْثِي هواكَ / وإنْ بَسطْتَ الراحَ كالنّعْشِ.
تقومُ مجلْجِلاً سغبًا / فتحترقُ المسافةُ دونَ أن تمشي.
وتشرقُ في اللّظى موتًا / فيبكي الموتُ من نورٍ على رمشي.
أوازنُ بينَ أهدابٍ طغَتْ في لفْحِها النيرانُ / فانتكستُ إلى عشّي.
وأمشي قيدَ تابوتٍ إلى نفسي / وأفقدُ غايةَ الدنيا على غصنٍ يبارحُ هجرةَ
عَيْشي
فيا قلبي تَخاصَمَ دربُنا فيَّ / أنا في الظلّ جوالٌ على الجمرِ / وأنتَ بركْبها
تمشي
أموتُ بكل ثانيةٍ / وأنتَ على احتراقِ لظايَ تستنْشي

إختزال

هتفَ الغيْبُ /
كانَ صدى الحياةِ
يمرُّ قُرْبَ النهرِ
أرْخت الذُّرَى ندمَ المحاربِ / أرْخَ النهرُ القواربَ.. أرْخَ الغيبُ الصدى
مَجَّدْتُ سحرَ الحلمِ / بايعني الندى.. ودمُ المطر.
طوّقْتُ
في صحرائِها /
غرِقَتْ حروفي في البكاءِ
ولم يصِلْني أيُّ صوتٍ فانْسعْتُ إلى بحارٍ /
واختزلْتُ الماءَ في المجْرى.

قناديل

فتنةٌ
شرُدَتْ
غيُها في البلاد /
ارتجفتْ وكانتْ يداي
على عنقٍ للرماد / الأكاليلُ زرقاءُ،
في ميعةِ الفجرِ / قنديلُنا شاحبٌ والزمان /
أطفأ مُحْلَ براءتِه وبراعتِه في اشتعالِ الحنان /
الأكاليلُ
زرقاءُ
في نهدةِ الليلِ
سحرُ السوادِ مدمًى / وليلُ الضياءِ عنيدٌ يعدُّ مهاراتِه للبكاء.
القناديلُ زرقاءُ /
والزيتُ
ينْحُبُ
فيه
الرثاء.

هي

هي والنُّبوعُ قلادتانِ على ذراعي أستثيرُ بها الحنان /
أتوِّجُ التسآلَ في لألائِها برَّ الأمانِ /
وأنتقي ما لاحَ من رجفِ النوارسِ
في اشتباهِ عناصرِ الرملِ الطهورِ وماءِ عذبِ الصوتِ في المرجان.
هي والنبوعُ قلادتان /

على فؤادي وردتان /
وفي سمائي نجمتان /
وفي فمي لغةٌ.. كمَانْ /
هي والنبوغ قلادتانْ.

آية الكستناء

تَسْهَرُ الشمسُ باكيةً تحت هدبيْ، تحترقُ، (الشمسُ تغلي على نارِ مجمَرِ عينيْ) والظلُّ يرتفعُ الآنَ صوبَ الرعاة (الرعاةُ قليلاً أساءوا وقليلاً تبجَّحَت الارضُ باسْمِهِمُ إنَّهُمْ غابةٌ للرماد). أحدِّقُ!! لا احدٌ يشْرئبُّ إلى المصطفى في معانيه قبلَ ولادتي البكرِ إنَّ ولادتي البكرَ تسعًا.. وتسعًا هي الهفواتُ على خفْرِ روحي / ومدَّتْنِي الآنَ تسعُ وريْداتٍ كنْ على تعبي مهرجانَ الخدود..
وكنْ على حُرُفتي
آية الكستناءْ.

شهقة الكلام

(١)
اعرفُ ضالّتي / انا العابرُ كالسحابةِ / القارئُ وجوهَ الآلهةِ / ونواياهم /
اعرفُ ضالّتي تماماً كما لو انني احفرُ قبراً في صخرٍ شمعيٍّ / أزيّنُ الزوايا الاربعَ / انحتُهُ / تمامًا على مقاسي / اتمدّدُ فيه.. يضيقُ عليَّ / اعودُ لابدأ النحتَ ثانيةً / يتّسعُ / اتمدّدُ فيه / يضيقُ عليَّ / فأنْحَتُ ثانيةً:
طولاً أربعةَ أقراطٍ
عرضاً اربعةَ اقراطٍ.. واكثرُ قليلاً.. وقليلاً / حتى افقدَ شهقةَ الكلامْ.

(٢)
لاكُنْ غابةُ النايِ في الصوتِ
أتضرّجُ بالدمِ والشعرِ / أفتحُ غُنْجَ المدائنِ / أستسقي النارَ في شهقةِ الأزْمِنةِ
لاكُنْ دمعةُ المصطلى / ونواحُ الكهوفِ العصيّةِ في المغفرة
لاكُنْ شبحَ الظلِّ / او دمعةَ الضوءِ / او رجفةَ الامكنة.
لاكُنْ وجعَ الدربِ في الدربِ / آيةَ هذا الفراغ / جنونَ العُلى في براهينِ إثمِ السقوطِ / وأُغنيةَ المنحنى الليّنة.
لاكُنْ مِرْجلَ الآسِ في غيْها /
ونبوءةَ معصمِها / في تداعي التوالي /
في الدمِ المرضوضِ / لونَ شحوبِ الأرقِ /
وصراخَ القلقِ / وجنونَ
الردى
في حنينِ
الشفقْ.

الرخ

الرخُّ يعلّمُني حكمةَ أن أتوهّجَ في الطيران
ويعلّمُني سحرَ نبوغِ الحكمةِ في التحليقِ على مدنٍ وصحارى
ويعلّمني أن أتوغّلَ في المجهولِ من الصدفِ وأسرارِ الخلجان /
ويعلّمني خنقَ الريحِ على تعبِ الأسرار /
الرخُّ يعلّمني حكمةَ طيرٍ تأسرُهُ الريحُ على نايٍ (الغفران)
ويعرّي سقفَ الشمسِ / يندّي نارَ الشوقِ إلى عري فضاءاتٍ لا تكتملُ
على كلِّ فحيحِ الأنثى / الأنثى طيّبةُ الثمرِ / الوارفةُ الأغصان /
المتدفّقةُ على شجوٍ لظى أيامي كالكُفْرِ على أشجارِ المعْبدِ والغفران.

الكاهن

أدقُّ على بابِ الكاهنِ / يبزُغُ قنديلٌ أحمرُ في ضوءٍ أحمرَ / تُلْهِبُ شفتيْ الريحُ / ويرْعَى أثمارَ النرجسِ عندَ فُتُونِ الشهوةِ / بالجسدِ الطالعِ من ضوءٍ أحمرَ / في شبّاكِ الكاهنِ / فيطيرُ مع الريح .

عصفور

يَنْدَمُ أن يغفو العصفورُ على غصنٍ / يَنْدَمُ غصنٌ أن ينموَ / تَنْدَمُ شجره وأنا أتلصّصُ من أُذْنِ الريح / النورُ بكفٌ / الليلُ بكفٌ / الغصنُ بكفٌ / العصفورُ يُهدْي فوقَ يدي / وأموتُ .

العتاة

مرَّ العتاةُ على لهبٍ في حنيني / فداسوا أساورَ عُرْسِ الشقاءِ بداليةٍ ملَّ منها الثمر / وأرْبَكْتِ الضوءَ.. والجذرَ / أربكتِ المطرَ المدلهمَّ من الشرفاتِ / وأربكتِ الريحَ في خطواتِ العتاةِ / وأربكتِ الليلَ في الحلمِ.. زوّجتِ الندى للزعفران
وأنا / تُهْتُ بلا سببٍ أو مكان /
العتاةُ يدوسونَ أرواحَهُمْ في لهيبِ الحنينِ ولا يبسمونَ /
يمرّونَ كالجوعِ في شفةٍ للزمان .

قصائد للرأفة

العابر

أكْتُبُ
ضالةَ السماءِ
على حوافِ المطرِ
أيُّها العابرُ المتيقِّظُ للرأفةِ
اتْبَعْني / إلى أغوارِ الكهوفِ
تجدْ ظلاً للنّدى / وظلّي واقفاً بينَ
الأرضِ والسماءِ / وصدى وجيبٍ تحتَ
أقدامِ العابرينَ / هل تصيخُ السمعَ ؟!

سبابة التهلكة

أنا
مُلقِّنُ الموتى /
قصائدَ الانفعالِ والندبِ
أعراسَ الهزيمةِ . . والعذابِ /
مأتمَ الفرحِ المقهورِ / أجدُ ضالّتي في الضياعِ الأرْعَنِ / الضياعِ الذي
يعلّمُني حكمةَ الخُطى / ومعنى الوصول . هيَ ذي مواقعُ الحنينِ / ترْفعُ
سبابةَ التهلكةِ تنْفُضُ الترابَ عن أكتافِ المارّةِ المتعبين
بكلِّ أسبابِ القحطِ
الجائعين لنأمةِ حريةِ الدافعينَ خبزَ
أطفالِهِمْ

للضرائبِ
بعدَ الولادة .
برد الحريق
أترأسُ قافلةَ الشّحاذين / أكوي آذانَهمْ بحريقِ لهاثي / وأسمرُ أقدامَهُمْ
على أرصفةٍ نُواحي / يمشونَ معي كالريح . . بلا أرضٍ او مأوى / بلا
معاطفَ لأرشحَ بالرغيفِ على المنعطفاتِ التي باعتني لارتجافِ الخبّازينَ /
من بردِ الحريق .
سكين الشك
أتوحّدُ بالرأفةِ / سلطانَ الايام / وأنامُ على عفّةِ حزني / مقهوراً من تعبِ
الآثامِ / لأقومَ صباحًا، مأخوذًا بالجوعِ الثّيِّبِ / يَفْتَحُ لي ميعادَ الموتِ /
أكبِّرُ باسمِ النارِ . .
واعرفُ معنى الطقسِ المأخوذِ على سعةِ الرأفةِ بالايام .
وأنامُ على عفّةِ موتي / تأخذُني الأحلامُ بعيداً /
ابني مُدُنًا . . غاباتٍ من ظُلْمٍ / جنّةَ عدْنٍ ،
أو نارَ قيامةِ موتي / وأقومُ لأشهدَ . .
اني أشهدُ موتَ العمرِ على سكينِ الشكّ ! !
ووحل
ا
ل
أ
ي
ا
م .

بيانُكِ! أم فتنةُ الطُهْرِ / أم جنّةُ الخطواتِ الهاربةِ / إلى سديمِ الضّحك
وسطَ مآتمَ لا تُرى إلا حشمتي واتزاني على مذبحِ القهْرِ.
بيانكِ أم سُلْطةُ الجسدِ / وأنا أرضٌ تُمَجِّدُ محرائَها . . ولا تنْبُتُ فيها إلا
زهورك.
بيانكِ زهرُ الكلامِ / وحشرجةُ اللغة /
كيفَ لي أن أصيغَ عبارةً منسيّةً في مهاجعَ جيشٍ من الشعراء.

الكلامُ امتحانُ الطيْشِ /
الضحكُ جبروتُ المأساةِ في اللغة /
الحرفُ شارةُ النارِ لبدءِ المعركة.
تستحقينَ أكثرَ من هذا /
وأستحقُ أكثرَ من امرأةٍ لا تعلّمَ إيقاعَ الشِّعرِ /
وإيقاعَ الأرضِ التي تتلاشى تحتَ أقدامنا.

كرزُ الصدرِ يئنُّ /
فتعطشُ أفواهُ الأنهارِ /
وأرى في نومي امرأةً لا تشبِهُكِ /
عبَّاتِ الروحَ بأنهارِ عذوبتِها / فأثوبُ إليْكِ / وأعبُدُ داليةَ الرمّانِ / وشعْرًا
من ذهبٍ / جيداً من جمهرةِ العنبِ / وبطنًا من رملٍ مشدودٍ للماءِ /
وسيقانٍ من نورِ الريحِ / أراها تلْمَعُ في غيْبي / مثلَ التنْزيلِ على رئةِ
الكهّانِ.

ترتّبينَ صورَ الفوضى /
تتعبُ الحياةُ /

واتعبُ من يقينِ الشّعرِ /
في حكمةِ تهديْكِ الطافحينِ حتى الارتباك.
أرتجفُ على أبوابِ الجسدِ /
كطفلٍ ضيَّعَتْهُ الأمومةُ /
يتّسعُ المدُّ بي.. واضيقُ
يضيقُ المدُّ بي.. واتّسعُ /
مَنْ مِنّا يعْرِفُ الآخر؟!
مِنْ أوّلِ الشهواتِ /
حتى آخرِ قطرةٍ في الجسد؟!

جسدي حاذقٌ وغبيٌّ / بتعبِ الشعرِ /
فمتى ارتقي لسلالمِ المرايا؟!
المرايا التي عبدْتُ / المرايا التي كسرْتُ /
المرايا التي امتصَّتْني من صورتي
فغدوتُ ظلاً مرمى في كوابيسِ النَّهَبِ.. تلسعُني!!
ولا أجدُ صورةً لمعانيَّ / إلا في سديمِ رؤاكِ /
على عرشٍ من لغةٍ تتّسعُ.. وتضيقُ /
في لهاثِ المرايا / لهاثِ الجسدْ.

امرأةٌ مثلُكِ / ما احلاااها / يستيقظُ الفجرُ من اجلِها /
وينكسرُ الليلُ من اجلِها /
والحلالُ الحرامُ لها / والحرامُ الحلالُ لها /
امرأةٌ مثلُكِ / تشاكسُ الارضَ بأنوثتِها /
والريحَ بمجونها / والعقلَ بهذيانِهِ /
والهذيانَ بتعقّلِه / والجنونَ بعفّتِه /
فكيفَ لي انْ أرتّبَ هذا الوعي ولا افقدَ اتزاني؟!
ونواحُ العصورِ

38

على زندي المزخرفِ
بتميمةِ تعبِ الحياة .

(نصوص من مجموعة شعرية ستصدر قريبًا بعنوان «بيت في وشم الخريف»)

شاعر فلسطيني مقيم في رام الله / فلسطين



على ضفّة رِضَابِها

سآمرُ كفي إلى صدرها
على ثديها
فوق نبضها
وامسّ نداها
وعطر جيدها المشدود
أزيح بيدي ملابسها الحية
القليلة
لتنعس قريبًا من هياجها
اقرا بكفيّ حبة العنبْ
وسرّة الرمان
وطراوة الزغبْ
ونغمة الرعشة
أرُوم بها
بكفٍّ نحّات
فترومني
بكفٍّ خوخة
أروح حتى ألتئم فيها
أزاويها
أنحني على هَواهَا
على ضفة رضَابِها
أشهق كل ما بيننا
وتشهق كل حروف الهاء

<< طارق الطيّب، ٢٠٠٢ / عدسة: هانس لابلر

حرف يفلت
منها لي
ومني لها
لها لي
لإلهائي
حرف هاء يتهادى
في فضاء سريرنا الفوضويّ
المعروق بندى العطر
تحت النافذة الموارِبة
على حمرة الغروب
وحمّى الغياب
هناك أنسى اسمي
ومعنى ردائي

يدي الآن هنا
أو هناك
لا أدري
كل ما بيدي
ما بيدي
التئم في قسمتي
ونروح في ليل ينام بنا

(فيينا، ١٥/ ٨/ ٢٠٠٣)

عين و إصبع ولسان

إصبعه أعلى السطر
أكبر من إصبعي الذي أسفل
بيننا سطر الكلام
فمه أكبر من فمي
وصوته أعلى
صوتي أحدّ
عينه عليّ
وعيناي على حروف تسير
من اليمين إلى اليسار
يقف لساني قليلاً
يرْغبُ في سير مخالف
يتلعثم
إصبعي ما زال أسيرًا يسير
على طريق عيني
لساني مرتبك
..
..
حين يقف الإصبع
أرى الكلام يتحرّك
فابتسم
وعندها ينتهي الدرس
(قينا، ٥/٧/٢٠٠٣)

محطّة

كنت أقف ظهر هذا اليوم الحارّ على محطة الترام الذي لا يأتي. محطة عارية، لا ظل فيها. جاء هذا الكلب كثيف الشعر، وحيداً يلهث. دار حولي مرتين كأنه يربطني بحبل. قبل أن يجلس بالضبط على ظلي؛ ليثبتني في مكاني مرتين. صرت أتأمله ولسانه الوردي ينزّ بقعًا صغيرة كلون الظل.

ما زال يلهث، وأنا أنظر إلى ترام لا يأتي. وأفكر في رسم لوحة لإنسان وكلب على محطة ترام، مثبتان ببعضهما البعض بظل يمتد رويداً، ينتظران معًا شيئًا ما.

كنت أفكر كيف أرسم «رويداً» هذه.

(فيينا، ٥/٧/٢٠٠٣)

أبيض

كان يصعد في قيظ الجنوب
في خفّة الملائكة
يحبو في الأعالي
لا ينوي الهبوط

وكنّا نموت على بطء
..
..
أمشي عليه الآن

أدوس هذا الأبيض الآن
أراه هشًا تافهًا
أثار هنا لهناك
وأرتاح لقوانين الإنقلاب
حين تَنْدَعِكُ السماءُ
تحت النعال هنا
لظلمها هناكَ.

(فيينا، ١٣/٣/٢٠٠٣)

عند العتبة

يقع منك المفتاح
على البَسْطة
يرنّ في الظلام
تقرفص
تتحسّس الأرضيّة
الباردة لتلمس بأناملك
أشياءً لا تراها
ليس مَعَكَ عود ثقاب
فأنت لا تدخن
مع ذلك صحتك ليست أفضل من الآخرين

يطول الوقت
ولا أمل ببصيص نور
تتعرّف على عقب سيجارة
في العتمة

وعلى حجر صغير
خبزة ناشفة
وبقايا جريدة مُكَرْمَشة

تعاود البحث
تهبط على ركبتيك
البحث الآن بكل الكفّ
تطبطب على البسطة
تمسحها يمينًا ويسارًا
فتشم رائحة غبار
مات بعيداً عن الشمس
تتأفف وتلهث
من وضع غير معتاد
ثم تقف يائسًا
تنفخ في عتمة الظلام
أمام بابك المغلق

تتذكّر أن تحت قدميك
مداسًا لم تلمسه
ترتدّ خطوة للخلف
وتهبط كفك التي ترى لك
بعدها تَسْتقيم
ليكون همّك المبحلق معك في الظلام
إدخال المعثور عليه في خرم المفتاح
يدك اليسرى المتربة
تتحسّس فرج الكالون

تعبر العتبة
أنت الآن في الداخل
حين تضيء النور وتزمّ أجفانك
تنظر إلى هذا المفتاح الصغير
تكتشف مدى اتّساخ كفيك وركبتيك
ثم فورًا تنسى

(فيينا، ١١/٣/٢٠٠٣)

الإوزة العراقية

حتى وإن حطّ الهُدهُد على كفي
وأنا أحذّر سرب الطيور المهاجرة
أن تبطئ أو تؤوب

..

حتى وإن حطّت البومة على كتفي
تلازمني في شفق مشواري
نحو الدانوب

..

ساكون مهمومًا بإنقاذ الإوزّة العراقية
الغريرة التي تبعث السرب
واطمأنت
التي شربت من الفرات العذب
ومن المطر السيّاب
من قبل بابل والأبابيل والحجر اللامعْ

..

ساكون مهمومًا بالسحر والسحرة

وحبر المقدسات والأناجيل
بنثر الصحف
على خيام لا لون لها
وعلى طيور لا تطير

..

ساكون مهمومًا
مهضومًا مكلومًا
مزمومًا مأزومًا

..

..

ساكون مثل طير
يهزم آلهة الريح
بجناحين
ويخشى أصغر جرية

(فيينا ٢٢/١١/٢٠٠٦)

نبيذ وبكاء

كنت أعتقد أن النبيذ من البكاء يأتي
صدّقت لمّا بكى إسماعيل في الفرح
بعد أن شرب النبيذ للمرة الأولى

..

ولما انكسرت زجاجة النبيذ
على سطح البيت في الليل
وفاحت رائحتُها
قالت جدتي: «أنتم ملاعين وأهل نار!»

قالت أُمي : « أخذت الشرّ وراحت ! »
لم يقل أبي شيئًا:
ثم بكينا
..
..
في ضحى اليوم التالي
ذكّرتني بقايا الزجاج
ولون دم الثور
بقول جدي
أن النبيذ يأتي من القرابين
من دم الذبائح
..
..
أعتقد أن البكاء ربما يأتي من النبيذ
(مقدونيا، ستروجا، ٢٢ / ٨ / ٢٠٠٢)

الوسادة الأخيرة

في طريق الموت الضاحك
نرصف كلامنا
كَفَنًا ومشيِّعين
ونحشو الوسادة الأخيرة
بعناوين من الريش الخفيفْ
ونرسل بين السطور
مزحةً
كأنها سورة غياب

نهمل النقاط والفواصل
وكل علامة توقيف أو سكون
حتى ينهمر الكلامُ على الكلامْ
نضحكُ على مزحةٍ
إسمها الحياة
والموت علينا يقهقه

(فيينا، ٤/٥/٢٠٠٢)

غبار الظل

حين عزمتُ وسرتُ
في الصبح
لم أنتبه إلى الغبار
الذي خلفي
إلا من بحلقةِ المارة
وسُعال المسرعين من الجوار
كنت أسير هينًا خفيفًا
ببال طفلْ

وقفتُ
إنقشعَ الغبارُ
ليقف منّي ظلان
واحد صغير لا يهدأ
والآخر كبير مَحْني على ما يشبه عصا
يهتز كالبندول
قيل لي فيما بعد

إنّهما كانا يتنازعان خلفي
بأياد كثيرة
على الحق في مساحة ظل أوسع

عند الظهر
سرتُ
كأني أسحب بساطين من الظل خلفي
كانا يتغيران في مدٍّ وجزر
رغم سيري الهيّن
ولمّا بلغا مرّة نعليّ
اختفيا

عند العصر
جاء الغبار من أمامي
فوق بساطين من الظل متمايزين
واحد في لون الرماد
وآخر في لون الرمل
ارتحتُ للظلّ الطيّب
فملتُ إليه
الآخر كان يبتعد ويستطيل
كنت أتمنّى أن يضيع
لكنه عاد بغبار أعلى
ليعفر الظل الطيّب
ويعفرني
فأغلقتُ على عينيّ
ثم غيّرتُ اتجاهي

عند فتحة أول منعطف
لم أرهما

لُمتُ نفسي
أني انشغلت عن
الظلّ الطيّب
وأجّلتُ معه الكلام

عند كسرة منعطفٍ أخير
والمغرب يكاد يطوي نهاره
برز عن يساري وعن يميني
ظلان فضيان
لفتاة وفتى
برزا دون غبار أو صوت
إلا من بحلقة المارة
صرت أتلفّت إليهما
خشيةً عليهما
من تحلّق الناس وإشاراتهم
كنت أتعجّب من حركة أحدهما
الممتدّة من طرف قدمي
صارا يقتربان من بعضهما
يمدّان أنامل شفّافة
حتى تلامسا
فأسرعت بهما
بعيداً عن فضول الناس

قبل وداع الشمس
توحّدا
ثم غابا

حين دخل الليل بعيْنٍ بدْرِهِ
كنت الوحيد السائر في هذه الطريق
بلا ظلٍّ

وحين شفّني أول مصباح
عند حدّ المدينة
كدت أضحك
في وجوه المارة والجالسين
وأنا أحسّ بظلي في داخلي
مستقراً يردّد نبضي
وأنفاسي
ببال طفلٍ
بكلّ ارتياح

(فيينا، ٨/٤/٢٠٠٢)

في صحتك!

دخل
نظر حوله في نصف دائرة
توجّه إلى الركن
ظهره إلى كل الجالسين

وجهه أمام المرآة
التي يرى نفسه فيها والآخرين

..

طلب الكأس الأولى ثم الثانية
بدأ يلغي من المشهد بعض الأشخاص
راقت له اللعبة

..

طلب الثالثة
عند الكأس الخامسة
كان قد ألغى من المرآة
كل الحضور والاصوات
لم يكن يرى إلا النادلة
وصورته
فكر قليلا ان يلغيها ايضا
لكنه تراجع عن الفكرة

..

طلب كأساً أخيرة له ولجليسه في المرآة
رفع نخب النديم وهتف عالياً
« في صحتك! »
وبدأ يحكي له حكايته

(فيينا، مقهى النيل، ٥/٣/٢٠٠٢)

اللاعب

كأنني أنطلق عبر الخطّ لاستبدل لاعبًا وهميًا بنفسي. لأقوم بدورٍ ما لتحقيق هدف لا أعرفه. ثمة جمهور لا أراه أسمع صوته يهدر ويصفر في غضب.

يبدو أنني خاطئ على الدوام. واللّه هناك لا يساعدني، رغم أنني أرسل له إشارات الاحترام والتبجيل والتقديس.

أخشى أن يتم استبدالي؛ فأنا لا أعرف ماذا سينتظرني إن عبرت الخطّ إلى الخارج. لا أعرف في ملعب واسع كهذا إلى أي اتجاه أركض ولِمَ ومتى.

الجمهور ما زال يهدر بصراخ وشبه عويل أو عواء، فأركض مذعورًا في أي اتجاه.

(ليبيا، ٤/٣/٢٠٠٢)

لا ظل لتلك الشجرة

لم يقف عليها عصفور
ولم تسقط منها ورقة
عدّها البعض مقدّسة
والبعض الآخر ملعونة
تعصّبوا
ضغنوا
دمّوا
..

..

لم ينتبه أحد لكلام تلك المرأة

التي تسكن أمامها

الكلام الذي ردّدته عشرات المرات :

« لم أر طوال أربعين عامًا ظلاً لهذه الشجرة! »

(فيينا، ٢/٣/٢٠٠٢)

(هذه المجموعة من نصوص ديوان « تخليصات ٢ »، الذي لم يصدر بعد)

شاعر وكاتب من السودان مقيم في فيينا / النمسا، أستاذ في جامعة العلوم الإدارية بمدينة كريمس

عـارف حـمـزة

مهجور . . مهجور

(١)
ما زلتُ ابحثُ عنكِ
افتحُ هذا الجرحَ على آخره
واعرّضه
لهواء الشفقة
آه
حفيتُ
آه
اضعتُ وحدتي
في الانتظار .

في الطرقات
يركض الاطفال
ويرمون جرحي بالحصى :
« مهجور . . مهجور . . » .

(٢)
ما زلتُ ابحثُ عنكِ
انظر إلى القمر
عسى
انكِ تنظرين
اتأمّل الاشياء في السماء

مثلي وحيدة
مثلكِ
بعيدة
وجاحدة..

(٣)
تؤلمني
قصصُ
الغرام.

(٤)
الألم في السينما أيضاً:
يركض البطل من طرف الشاشة
البطلة
من الطرف الآخر
اللقطة
على
البطيء
لا مكانَ للحقد على الشاشة
الحقد
في
الكرسي
المقابل.

(٥)
ما زلتُ
أبحثُ

عنكِ
أخاف الموت
من ان روحي لن تموت
أن تبقى
روحًا يتيمة
هل تنتظرين الموت أيضًا
ماذا سأفعل بروحك
سيكونُ مؤلمًا هذا
وكثيرًا
عليّ.

سيكون مؤلمًا ان تتقمّصَ روحي جسداً
أن أعيش سيرة كاملة
وأنا ميّت
أخافُ
أن تتقمّصَ روحكِ جسدَ فتاة
ستصبحُ طيّعة وجميلة
وبأصابع جديدة تشرحُ للآخرين
انّ البعيد عن العين
ليس
بعيدًا
عن الخاطر.

لماذا
خُلقنا
بأرواحٍ أيضًا.

ستتكرّر الحكاية:
ستتقمّص روحي جسدَ وحيدٍ
بينما روحك
ستتقمّص جسداً في أرض بعيدة
بعيدة جداً
عن جسدي الجديد.

(٦)
حرب طاحنة هذه الحرب
من الصعب تحمّل أنينها
حرب طويلة
في مكان ضيّق
في هذا الصدر.

(٧)
تهبّ الريح عندما أكون وحيداً
وتأخذ المطر إلى أرض الأعداء
أنا الذي أعزف على هذا الكمان
العصافير تخرج
الأقحوانُ
يعطي المكانَ بهجة المقابر
تهبّ الريح
(يراقبها أناس مهجورون لا يملكون من المطر
سوى الإنصات إلى عزف كمان بعيد..)
كي يسقط الكرز خلف السور
طوال الوقت
يتعفّن
ولا يمتحنه أحد.

أعرفُ
لأنّ كمانًا
ملّ
من كلامي
أعرفُ
كي تهبُّ الريح
فتنزل ساق عن ساق
ويرتدّ البصر عن الشُّبّاك.

لا ماء في القلب
لا دفء
عادَ ينمو
تحت
طلاء
الأظافر.

(٨)
الوحش
الذي يسكن في الأرض المجاورة
أحنّ إليه
لكراهيته الأليفة.
لنوره المعجون بالسُّمرة.
لمخلبه الذي جرحنا به.
للزهر الورديّ
المرسومِ
بعنايةٍ
على صدره..

(٩)
معطّلة منذ اشهر
السّهام
التي ترميها
اللّهفةُ .

(١٠)
نطقتُ بهذا الاسم حتى حصلتُ عليه
الذي نبذه الآخرون وخافوه
علّقوا ضده التمائمَ ثم صلّوا لإله وحيد
كي يبقى وحيداً و تائهاً
نطقتُ به حتى شاع
وتجاسرَ
على الهجر.

(١١)
تهبُّ ريح . . ثم ريح
يجب ان تكوني متأكّدة
انت التي كنتِ حبيبتي
انا الذي اعزفُ على هذا الكمان
جاهداً
في طاعةِ
وحشٍ سعيد . .

شاعر سوري مقيم في الحسكة / سوريا

حياة أُخرى

(إلى صبحة وعينيها ما تزالان تضيئان فيّ بعد)

في عينيها انتظار قديم لرجل كان عنيداً
سرق السجن مواعيده اليومية
لماذا يداها لم تعد تعرفا بمحبته
وهل تدرك جدران الحجرة انكسار الغياب
في عينيها كانت
ثمّة همسة لم تُقل
وعلى أطراف أصابعها لمسة لم تكتمل
أكاد ألمس تضاريس الحزن الناهض في عينيها
امرأة في تمام وحدتها
ماذا تقول للثياب المعلّقة على شمّاعة الباب
هل تنفض الجيوب يوميًا
هل تفتّش عن بقايا النساء فيها
وتبكي
كيف تقضّي النهار دون انتظار رجل يأتي آخر اليوم
يمسح عنها عرق الانتظار
يحمل على كفّيه سهرة المساء
وفي الصباح ينشر الفوضى
ويترك قبلةً على الشفاه
لماذا عندما يذهب
يأخذ سعادتنا الحبيب
ويترك لنا الألم .

حنظلة

لا مباليًا بضجيج العالم
مفتونًا بلحظة هناك
عاقدًا يديك على بكاء لم تكمله
مستترًا خلف تخيّلاتنا،
لتكون أقرب أكثر.
وجهك وجعنا
وجعنا وجهك
لا ترتّب ملامحه،
لا تدرِ زمنه.
فقط كُنْهُ، كما كان،
كما سيكون، كما جُرْحٌ لا يغيب،
كي لا نموت فينا، أو نموت فيك،
كي نكون.

براءة

عيناه اورقتا
خطفتنا الظلّ من الزوايا،
أثمرنا بنات وبنينا، تكوّرت أمانيهم وطنًا على مسافة اليد.

شهيد

له شكل الطفولة،
ورعونة المساء،
في يديه نهار لم يكتمل،
عتبات قلبه هاوية حزن، فلّه المنثور ليس عرسًا،
هو
جرح.

غياب

أوّل يومه لم يكن صباحًا،
كان موتًا.
وزّع تذكاراته على طريق..
لم تكتمل.

ليس هو
أخذوا حزن عينيه،
ورفيف قلبه، وجنون روحه،
وأعطونا..
ملصقًا على حائط.

شاهدة

تركوا ظهيرتهم على طاولة،
في شرفة منسية، ولم يعودوا.
امعنوا في نزقهم،
إلى أن قالت الحقيقة،
كلمة، هي الابقى.

مشوار

وَدّعَ الزوجة والاولاد،
وعد بزيارة أمه،
ونزهة بين هدنتين،
قال كلاماً جميلاً على عجل،
وعند باب الدار،
داعب الصغيرة وذهب،
وإلى الآن لم يعد.

سؤال

يا الله الذي يعلم أي قلوب نحمل
لماذا تَهَبُنَا أوقاتاً ملعونة،
تضع في طريقنا حزناً اكبر من طاقتنا، وتقول لنا إنّ الحياة جميلة.

الجلاّد

السـاعة ليست محايدة
لها خبرة المعاندة،
والتقاط المكيدة في أوقاتها،
تمامًا كأنها شرطي الحدود، الذي يُذكّرني مستمتعًا . .
بالمسافات .

ما الذي يحدث

ما الذي يحدث في الأبدية حين يفترق الحبيبان،
دون موعد أخير .
وما الذي تفعله الوردات المتوقعة،
لو تنشف اللمسات
هل للحزن أن يتشكل انكسارًا مبرراً،
من يضمن للطرقات ذاكرة جيدة،
وقت يتراكض عليها المحبّون .
كيف للفتنة القديمة – في هذا السديم –
أن تعيرني بهاءها
إذ بكّرت الرؤية في اقتناص سوادها الأبقى،
تنزع عن جلودها حُمْرَةَ الركض وأمسيات الجسد
فأعود شفيفةً كأنّ يد الله مرّت عليّ
أنتظر أبديتي .

شاعرة وكاتبة فلسطينية تقيم في غزة / فلسطين

النّخلة

جلسَ الرجلُ
يكتبُ تعويذتَهُ على ذيلِ قطٍ أعمى
ويقذفُ بصُرَّةِ الشيحِ إلى قلبِ النّخلةْ
ناداها بكلِ الهواءِ الذي يملأُ صدره :
« يا عَمّتي »
النّخلة في ساحةِ البيتِ تميلُ في دلالٍ
تُلقي سلامًا هُنا
وسلامًا هُناك
كان طلعُها الأبيضُ كالحليب، تذكارًا
موْشومًا على قلبه
صَعَدَ بطهْرِيَّةٍ من الليفِ إلى رأسِها
كلّمها . . . وناداها
سكبَ في قلبها حليبَ أصابعه
وعندما هبط، كان صدرُهُ المعطوبُ
يعلو ويهبطُ في هياجٍ
كأنه فرغ للتو من مضاجعةٍ طويلة
كان النهارُ ربيعيًا جافًا
تأمّلها ثانيةً وناداها باسمها
ألقى مياهًا غزيرةً حول ساحتها
وقال :
الآن فقط أسمعُ صوتي
كنتُ أحتاجُ إلى ذلك

أحتاج إلى الغُبارِ والصَفيرْ
واصْطِكاكِ الأسنانِ في نصفِ طُوبة
أحتاجُ أغراضي
أحتاجُ طريقًا محفوفةً بالمخاطر
وأتصوَرُ المتاهةَ على نحوٍ كهذا
نحنُ متشابهانِ إلى حدٍ بعيدٍ

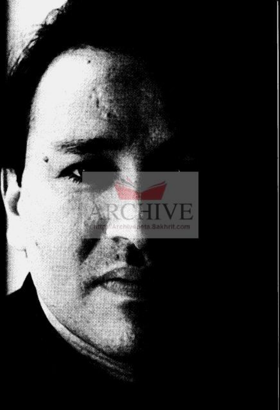
كُوني كما تصورتُكِ
ساعةَ إشراقةِ الشمسِ
شَعْرٌ أخضرُ يخامرُ الأصابعَ
يطلعُ ناعسًا من مَخمَلِه
ينام على قلبكِ الأبيضِ حتى الصَباحْ
ويقبض على خصركِ الذي يشبهُ
خاتَم قدّيس
أنا مُنَقَشٌ هكذا
واسمُكِ يمرُ كنسمةٍ على فمِ المغنّي
أُريدُ أن أذهبَ إلى السوق
وأشتري من أجلكِ أثوابَ زينةٍ
وأضواءً مُبْهِرةٍ
« يا أُخْتَ أبي » استسلمي لذراعي
فأنا أُحبّكِ حتى النهاية .

كانَ شيئًا لم يَكُنْ
قصَّ على رأسها أقاصيصَ من قلبه
دلَّ عراجينها بتؤدةٍ ولِينٍ
فأصبحت امرأةً ذاتَ أردافٍ
ساحرةٍ وملوّنةٍ

دائمًا يتذكرُ أباهُ الذي ربّاها،
وهو يقصُّ حكايتها كل يومٍ مع القاضي المُيَسَّر
الذي كان يجلسُ تحتها
لِيَقْضِي في الناس
ولا يهشُّ أبدًا
كأنّه بنايةٌ لا تَرِيمُ
لكنّها في لحظةٍ من لحظاتِ هَزْرِهَا
أسْقَطتْ بَلَحةً غليظةً على أنفِهِ
انتفض وتأسّفَ على وقارِهِ الذي ضاع
لكنّه قهقه لأولِ مرةٍ في حياته،
بَسْمَلَ وقال:
« ضَعُفَ الطالبُ والمطلوبُ »
لكنّ الغيمةَ المارّةَ على رأسِها لم تَدُمْ طويلاً
وقعتْ برأسِها على الصّاعقة
لبستْ بعدها ثوبًا بنيًا محروقًا
وفقدتْ أنوثتها الطاغية
هي الآن ذكرُ نخيلٍ لا يَنبَسْ
لن تستطيعَ أن تَقُصَّ على صاحبِها
قصصًا أخرى عن النّساء
اللاتي احتَمَيْنَ بظلِّها
وتَعرّينَ لنسماتِ الصيفِ الطريّةِ
ولا عنِ الغمزاتِ المخجلةِ
التي تَركَتْها العذراواتُ
في الأماسي المُقْمِرةْ
النخلةُ البضّةُ صارتْ ذاتَ عَضَلاتٍ مفتولةٍ
وشاربٍ مَبْرومٍ
بينما العاشقُ ضائقُ الصدرِ

يُخرجُ برأسِه من البابِ إلى الساحةِ
يملأ صدرَه المعطوبَ بالهواءِ
ويعود حَسيراً
يتوسَّطُ ساحةَ البيتِ وَيَنْظرُ إلى أعْلى
إلى رأْسها
يريد أن يقولَ لها يا أختَ أبي
يا عمّتي
لكنّه لا يستطيع.

شاعر مصري مقيم في القاهرة / مصر



تاريخ وجهي

شفتاي جاءتا مع قافلة للعبيد
كان يملكها السنوسي الأكبر.
في الجغبوب أعتقهم.
ما زالوا يقطنون الربع الفقير ببنغازي
قرب المستشفى حيث وُلدت.

أولئك الإغريق
الذين أهدوني حاجبيَّ
ما كان ببالهم البقاء بتوكرة.
لكنهم شمّوا ذات يوم
رائحة المريمية البرية
وأعلنوا بلادي مسقط رأسهم.

فرسان القديس يوحنّا
غزوا طرابلس.
فطلب سكان المدينة النجدة
من إسطنبول. في عام ١٥٣١
جاء الأتراك بأنفي.

يعود شعري
إلى إحدى جواري
سبتموس سيفيروس.

كانت تهيئ له فطوره
وأنجبت له أربعة أبناء.

فتح عقبة مدينتي
باسم الله.
نجلس الآن على حافة قبره
وأغني لك:
« يا ذا الأهداب الحلوة
الحادّة كالسّهام
أهذا وجهي الذي أراه
منعكسًا في عينيك »؟

پورتريه مزدوج مع قطارات

(١)

الصباح وعد.
لا يخلف ولا يصدّق.
تصنع قهوة بطعم الهال
وبحلاوة أخرى لم تعد تتذكّر اسمها.
قدمت لنا مبروكة كعكًا وشايًا خفيفًا
في فنجاني پورسلان
مقبضاها على هيئة السّمك.
ذكرى زيارة مضى عليها
أربعة وعشرون عامًا.
أهدينا رضيعها أساور
منقوشًا عليها الله بخط كبير.

الرضيع يقود الآن قطاراً
بين أسوان وأسيوط
فيما نحن نتحدّث . أسمع
ضحكتها والماضي
بكرة حكايات
محلولة الخيوط . ساعة تنقضي .
عليّ الآن أن أذهب .
سعيدة هي
أن لديّ أعمالاً أقضيها .

(٢)
صافرة قطار
وأنا أتشبّث بالمقابض
كأنّها فرصتي الأخيرة
لأبعثَ إلى الحياة .
في العربة تتلعثم أفكاري .
لا تصل إلى أبعد من النافذة
ولا تخترق الزجاج أبداً .
لماذا ذهبت لأزور قريتها؟
جثث جاموس تطفو على القنوات
والقنوات يخنقها ورد النيل ،
قوارب القمح ذات الكروش البارزة
غائرة في الطمي .
وثمّة ولد نائم على سطح المركب ،
يتوالى الذباب على وجهه النحيف .
عاشت بجانب سكة الحديد .
عاشت ولعبت

وانتظرت قدوم المذنّب
ليهزّ بيتها .
وحظيرة البقر ورائحتها المبتذلة
والحمار مستودع
للغيظ والحنان ،
عشيرة كاملة من الركلات الغاضبة .
والولد الذي نادوا
عليه ليبول على جرحه .
إنتظروا القطار ،
إنتظروا النهار ينزلق كمجرفة
في الطعم المعدني للتراب .
أعراس واحتفالات .
مزامير وأبواق تسرح
في القرى القريبة ، تدعو
الضيوف وكلاب الطرق ،
ووجبات العدس والأرز ،
رأس عجل
معلّق فوق النهار .
حجاب وبرهان
على أنهم لم يبخلوا بشيء .
ولكن من أكل القلب واللسان؟
لا يدري أحد .

(٢)
لسنا بواد :
أجراس البقر في الظهيرة .
وما نحن ناظرون إلى نهر :

قبل أن يتورّم الطريق
وتندمل أكتافه
بأكشاك البطيخ .
ونثار :
ملايين من أكياس پلاستيكية سوداء،
غربان خاوية .
لا، لم أكن الولد
الذي بكى صائحًا : « دعونا نرجع »
والذي ضحكوا عليه بعدها
لسنين . إنها تتّجه غربًا الآن .
في سيارة نقل، طفلتاها
بجانبها . يرون القطار
ويسايرونه لساعات
ولساعات تلوّح الطفلتان
للغرباء بيديهما والغرباء
يردّون التحية .
بعد مرسى مطروح
تلويان عنقيهما
بحثًا عنه
إلى أن يتذكّر أحد ما
أنّ سكّة القطار
تنتهي
في مرسى مطروح .

أحلام « سَنيّة »

العام الذي شاركت فيه أُختي غرفتها
سالتها ان تتركني أشمّ شعرها
وأن تسمح لاصابعي
أن تنسلّ بين خصلاته .
كان شعرها أسودَ طويلاً يلتمع
مثل پيانو جديد .
كانت تُمشط شعري وتقول لي :
إنني أحلى من فتاة .
ذات ظهيرة التقطنا صورة معًا
أرتها لصديقاتها وأخبرتهن
أنها ابنة هارون الرشيد
وأنني عبدها الصغير،
هبة من شارلمان ردًا
على مزولة وصلته من بغداد .
أخبرتهن أنني كنت الملاك
الذي نزل مع جبريل
ليعلم سليمان لغة العندليب .
لكنني وقعت في غرامها، بلقيس،
ولم أشأ العودة إلى السماء .
قالت إنني يوسف
وهي امرأة العزيز
التي حفظت جمالي
بإكسير اشترته من الساحر
الذي حنّط الملك توت عنخ أمون .

في يوم عرسها
قبّلت خدي
وتوسلت إليّ أن لا أكبر.
أمس هاتفتها. قالت
إنها تُري الصورة لأولادها
وتخبرهم أنني عندما كنت عبدها
فررت على متن باخرة إلى مرسيليا.
ومنها أقتدْتُ إلى بلاط «فيرديناند» و«إيزابيلا»
اللذين أهدياني لكولومبوس
الذي استبدلني بحفنة من ذهب.
لكن الهنود الحمر لم يجدوا فائدة ترجى منّي
فما كانوا بحاجة للملائكة أو العبيد.
تخبر أُختي أولادها
أنني أعيش الآن في شارع
فيه اثنتان وعشرون كنيسة
ومعبداً لليهود
على طريق «روسفيل» رهنت جناحيّ
لأسدد فاتورة الإيجار.
والآن أدير محلاً
ترتاده زنجيات فقيرات
يدفعن لي ثمن مشترياتهن
بـ«يا سكر» و«يا حبيبي»
«يا خبز العسل».

أغاني زمن الصيف

تزورنا زوجة الجنرال
لتتسوّل شحم القديد .
زوجها في السجن .
أبناؤها يأتون طالبين الذرة،
من أجل حصانهم، كانوا يقولون .
عندما مات الحصان
أحرقوه خلف بيتنا .
كان يومها عرس عمّي .
لم يغنِّ أحد
ولم يأكل احد شيئاً .

الصيف
الموسم الوحيد
الذي يرى فيه الاطفال القمر .
ابي واصدقاؤه يتسامرون،
جلابيبهم البيضاء رايات من الفضّة
تتموج في الظلام .

في أيار تكسر أمي
غصناً من كبرى شجرات التين
وتتذوّق حليب النسغ :
كلما ازدادت مرارته،
حلَت الثمار .

يطقطق النّاموس
على حيطان غرف النوم:
طلاء أبيض
منمّش بالدم.

تحت ظل الكرمة
تشوي أُمي
عرائيس الذُّرة، جنبها
ماء الشاي يغلي
على كانون.
في أوّل المساء
أصعد لأقطف العناقيد.
أقدام زرقاء،
أصابع بالمئات.

توقّف البستاني
عن شرب القهوة.
نحن القلقين عليه، نقدّم له الشاي
ونسأل عن صحته.
إلتحق بالجيش ذات ربيع
فماتت نُبتات الفلفل
والسبانخ والبقدونس
والنعناع.

جيران جدد انتقلوا إلى الحي،
عجوزان،
سبع بنات وكلبة.
أهدونا جروة ذات يوم.
اطعمناها لحمًا من علب.
شرهة، افترست
دجاجات أُمي.
ثم لاذت هي أيضًا
بالفرار.

شجرة الزيتون
لا تثمر عام موت غارسها.
مات جدي
وجاء بستانيّ حاملاً سلته.
هزّ الشجرة، هزّها بعنف.
سقط عشّان
فيهما قشور بيض زرقاء، صغيرة
ومهشّمة.

قصيدة لكتالوج محلات «سيرس»

أشار عمر إلى صورة رجل وردي اللون
يقود آلة حمراء لحشّ الأعشاب
حوله شجيرات ورد وزنابق صفراء
محاطة بنجيل لزج لمّاع.

أصدقاء أخي، من ملاك
فيلات في «جليانه» الأنيقة
أبلغوه بحاجتهم الشديدة إلى هذه الآلات.
كان قد خطط لياخذ منهم أضعاف ثمنها
ليبني مثلهم بيتًا مطلاً على البحر.
بعينين نصف مغمضتين
وسحاب دخان السجائر حوله
كان يبدأ بالشخير تاركًا
تخطيطاته المعقدة بدون اكتمال.
في غرفتي كنت أنظر
إلى الرجل الوردي ثانية وأحملق
في نساء لابسات حاملات صدر شفافة.
آهٍ، لكم أحببت حلماتهن السوداء
ونهودهن الرمادية.
تخيّلت أنني ذاهب في رحلة
مع صاحبة العينين الزرقاوين،
وأننا نقيم داخل خيمة «كولمان»
(سعرها ٤٢ دولارًا)
ونصطاد السمك
في بحيرة لا بعوض فيها
مقلعين بالزورق المصوّر في الصفحة (٦١٣)
ثم نرجع لنشاهد مسلسلنا المفضّل
في تليفزيوننا الملوّن (٢٧ بوصة)
ذي الصندوق الماهوغاني
ثم نخرج بعدها منطلقين على دراجاتنا الناريّة (الليمونية اللون)
عبر أحراش وغابات
قبل أن نعود إلى بيتنا

الواسع ذي (الـ ٤ غرف)
لنمارس الحب
على فراش النوم
المصوّر في الصفحة (١٢١٩) .

ذات صباح هبطت أنا
وأخي في نيو أورلينز
في رطوبتها وجوّها القائظ .
رائحة المدينة أقرفتنا ،
بعوضها الكثيف كان يخترق شبك النافذة .
في أقرب فرع لمحل « سيرس »
تلمس أخي رفارف حمراء
بلون طلاء الشفاه
وأغرق أصابعه
في المقاعد الوثيرة .
كان أصغر الموديلات وأجملها
مزيّنًا بخطوط فضّية وسوداء
فاحتضنه كأنه
قريب طال علينا غيابه .
وبإنجليزية من اختراعه
ساوم الباعة على الثمن وأضحكهم
بنكات فظّة مليئة بالإشارات .
ركبنا أحد الموديلات لنجرّبه
على نجيل قريب ،
الشمس فوقنا ساطعة
ونسيم الصباح بارد وجميل .
أوقفنا الآلة عند مطعم « موريسونز »

وهناك اخبرتنا النّادلة
أنها تشتري كل ثيابها
من محلات «سيرس»
تلك الليلة نزعتُ ملابسها بلطف
ولامستُ نهديها بخديّ الحليقين.
تنهّدت فيما شهقت أنا
بهواء حجرتها المعطّر باحلامي.
في الصباح أخبرتني
أنني تكلّمت في المنام.
صرخت بأحد ما
وظللت اساله:
«أي وردة تريد
ان ازرعها لك
جنبَ قبرك؟»

رمضان

تنسى أمي أن تُطعم حيوانات الحظيرة
حاسبة ذلك نوعًا من العدل
لكنّها تسرع إليها حالما تسمع
الديكة تصيح بصوتها المبحوح
وجديانها تتناطح على آخر حفنة من التبن.

في ذلك الشهر يصبح القمر اميرة.
النجوم تنشّ لها،
عطارد يسقيها كاسًا من خمر

والمريخ يغنّي لها مواويل حزينة .
رجال ملتحون يحملون مسبحات
وكتباً صفراء صغيرة
يشيرون بسبّاباتهم إلى خصرها .

في بيتنا نقطع الصومَ بتمر من « هون »
وأكواب من لبن رائب .
ثم بأقداح شوربة لحم الخراف
لها نكهة النعناع .
ومنها إلى أطباق من المحشي بورق العنب
وصحون من الفول المبهّر
يسبح في بركة من الزيت والليمون .
وهذا ليس سوى البداية .

أرواح « الجوني ووكر » و« الـ جن »
تختفي في صناديق السيارات
وفي ملاهي المدينة يقدّم النّدُلُ
بيرة من دون كحول
وتغطي الراقصات أجسادهن بخجل .

أب الستة عشر طفلاً ، جارنا
يزورنا محملاً بكيلوين من البقلاوة .
يأكلها ثم يرطّب حلقه
بدزينة من أكواب الشاي الخفيف .
وقبل أن يطبق الفجر عليه ، يركض
إلى إحدى زوجتيه
(كلاهما تسمى « فاطمة »)

ليمارس الحب مع إحداهن بسرعة
ولا تكاد يداه تلمسان نهداً .

أنا مدفون في جنزور

هذا ما قلته لهم مراراً
لكنهم يعصرون على ربطي بأجهزة،
ويشيرون إلى شاشات
كي أرى موجات نبض قلبي .
يأخذون دماً من ذراعي،
يبللون وجهي بكمّادات دافئة . أقول اسمعوا :
حزيران، بعد الحرب بعامين
الجو قائظ ذاك المساء،
صلوا عليّ بدون سجود،
رفعوا أيادي إلى السماء
وصاحوا : الله أكبر .
نعش من خشب الصنوبر
رخيص، بدون طلاء،
كفني من « شاش » مصري .
ستة من أقاربي أنزلوني إلى تراب بارد
والرجل (إبن عبد سابق)
الذي غسلني وغطى عورتي بقطعة قماش لانه
اراد ان يستر الموتى،
هو نفسه الذي أنزل العالم فوقي، ضاغطاً على التراب
بأرجل صغيرة كأرجل فتاة .
أحب أن أصدّق

ان زوجاتي حزنَّ كثيراً لموتي،
انَّ اولادي لم يتخاصموا على ميراثي
(اربعون هكتاراً، بيتان، سبع بقرات وبغل)،
انه عندما يذكر إسمي
لا يبصق احد، ولا يلعن اليوم الذي ولدت فيه .
أُحبُّ ان أُصدّق
ان حفيدي الذي يحمل إسمي ويضع صورتي
على مكتبه وهو يمعن في لغة غريبة
يذكرني قليلاً ولو كرمز للبساطة
التي جعلتنا فريسة سهلة للغرباء .
أُحبُّ ان أُصدّق
ان ثمّة امرأة في ميلانو
ما زالت تذكرني، هي ذاتها
التي تشبّثت بي في مخزن تبغ والدها
حيث تعانقنا غير مدركين الشقاء الذي جمعنا
جاهلين بظلال الالوان التي كتبت علينا الفراق .
أُحبُّ ان أُصدّق
انني لم اخف ولم اخن احداً،
انني علّمت اولادي كل ما يستحقون،
وانني لم اشته بنات جيراني أو ابناءهم .
أُحبُّ ان أُصدّق
انكم جعلتم حياتي سعيدة،
وانني أتمنّى الرجوع إلى العيش بينكم .
نظرتُ إلى السماء في ليالٍ مباركة،
لم ار سعفًا مشتعلاً في السّماء
ذا لهب من ذهب ونحاس،
ما كانت هناك حفرة لتصافح يدي فيها يد الشيطان .

زرتُ آلاف الأعراس،
أعطيتُ قمحًا ولآلىء،
أطعمت شحاذين من صحني،
ساعدت عميانًا ليهتدوا إلى بيوتهم،
ضحيت بأكباش وديوك للأولياء.
غبيّة كانت أغلب أفكاري، مملّة أغلب الأيام.
لم أحب شيئًا أكثر من شاي أمي.
أحببتُ ملعقة من طبيخها أكثر مما أحببتُ اليقين.
ما زلتُ مدفونًا في جنزور.

لسان مستعار

ربما هي حماقة
أن أمسك خيطين
أحدهما أبيض والآخر أسود
وأنتظر حتّى الفجر
لأفرق بينهما.
كل ما في الأمر
أنني أتبع طقسًا
لم أسرقه
ولم أستعره.

ربما هي حماقة أيضًا
أن أتوقّع ردًا
أفضل من المريض
الذي زرع له قلب

فقال: كم أنا حزين
إن بقائي حيًا
إستلزم موتَ آخر.

لا، أنا لا أتكبّر على لغتي.
إنها معطف
تهديه لك أُمك.
أحمر كالدم أو أزرق كالسماء،
داخله مُبطّن بالساتان،
ياقته عريضة
تطوّق عنقك بالدفء.
تلبسه طيلة الشتاء
ثم يأتي الربيع
ولا ينتهي.
هذه حكايتي مع العربية.
ألبس قميصاً أبيض الآن.
عليه خطوط رصاصية رفيعة.
زره الفوقي ضائع
ولكنّه مريح.

شاعر ليبي مقيم في الولايات المتحدة

غـيـاب»

الطيّب غنايم

فدوى طوقان على وَتَرَي الخَرْق والبَوْح (أو) لعبة اختراق التابو

«إذا أردتَ أن تكون شاعرًا مختلف الملامح،
وقاتِكًا وجارحًا،
فاخرُجْ على غرائزِ القطيعِ»
(نزار قباني)

هي فدوى عبد القادر طوقان. الأنثى الدؤوب التي تمكّنت من نحت اسمها في تاريخ الشعر العربيّ الحديث، لتصبح بذلك من الرائدات الأوائل في مجالها، متّخذةً الشعر قالبًا أفْرَغتْ فيه طاقاتها المتقدة؛ فحققت قفزات نوعية تجلّت في تقدّم شعريّتها، بتدرّجها من ديوان إلى آخر، مُبشّرة في كل مرة بصوت جديد، يخطو بثبات واتّئاد نحو مكانه الملائم في باقة الشعراء الفلسطينيّين خاصّة، والعرب عامّة.

تخطّت هذه الشاعرة مصاعب وعراقيل كثيرة داهمتها في أشكال متعددة. فعلى الصعيد العائليّ، وُلدت فدوى طوقان في بيئة لم تشهد الانفتاح بَعْدُ، ونتيجةً لذلك تمّ تهميشها لفترة طويلة، على أنها الأنثى القاصر في مجتمع ذكوريّ مسيطر. وعلى الصعيد الاجتماعيّ لاقت نفس المنظومة من القمع والكبت، وإنّما في إطار أكثر شموليّة، إذ لم تستطع أن تحقق حدًا أدنى من حرية اشتعلت في ذاتها الشاعرة، أو على الأقل أن توفر لنفسها النزر اليسير من «ظروف الكتابة». انعكست هذه المشاكل على ذاتها فولّدت فيها نفسًا متألمة دومًا، تجلّت في كتابتها المكلومة.

استطاعت طوقان، بعد جهد دام أعوامًا، من التطوّر الأسلوبيّ واللغويّ والإنسانيّ ومن تطوّر الوعي السياسيّ والاجتماعيّ والنفسيّ في الوقت ذاته، استطاعت أن تُضْفي على ذاتها طابعًا مميّزًا له مذاق أنثويّ خاصّ. وإذا كانت المعاناة هي الكلمة التي لا بدّ من مرافقتها درب الشاعر، فقد جعلت فدوى طوقان منها حافزًا شعريًا ولا عائقًا اجتماعيًا، وهنا يكمن

ذكاؤها في اختراق التابو الجنسوي واجتيازه برشاقة فائقة. بهذا الشأن، تقول الأديبة والناقدة ظبية خميس في كتابها «الذات الأنثوية»، في سياق الحديث عن فدوى طوقان ومكانتها في الشعر العربيّ الحديث، الأنثويّ خاصةً، بأنها: «ابنة الألم المعلن بامتياز وقد عبّرت عن ذلك عبر دواوينها الشعريّة ومذكّراتها المنشورة حيث شرّحت، بشجاعة كبيرة، ظروف حياتها الخاصّة، ونظرة المجتمع والعوائق التي واجهتها ومحاولاتها المتكرّرة للانتحار والخلاص الشعريّ الذي دفعت ثمنه، كبيرًا وفادحًا جدًّا».

طوقان شاعرة سهلة، بسيطة، في شعرها من الرقة والخيال ما لا يثني عزمك عن قراءته. فالقصيدة عندها مقاطع موسيقيّة هامسة لا تكاد تخلو من عذوبة تقف وراءها روح حزينة منعزلة. لقد صادفها هذا الإحساس لحظة مجيئها إلى العالم، حيث ذكرت طوقان محاولة والدتها لإجهاضها، لكنها، تشبّثت برحم أمها تشبّث جذور الزيتون الفلسطينيّ بالأرض، على حدّ تعبيرها في سيرتها «رحلة جبليّة، رحلة صعبة».

تأثر والدها، الذي عاش في مجتمع يمتاز بالطابع المحافظ، بدوره، من المنطق السائد تجاه الإناث، ونتيجة لذلك جاء مولد شاعرتنا مقيتًا على أبيها، بغيضًا على العائلة. عاشت طوقان محرومة من الحنوّ والعطف العائليّ، في فترة من أهمّ فترات العمر.

كانت هذه هي البيئة الصعبة التي واجهت الشاعرة في صباها: مجتمع محافظ لا يتيح للنفس أن تصارح الواقع كما تود، عزلة وانفراد وتفرد في ظلّ غياب حنوّ الأم والأحباء (مثل عمها الحاج حافظ وأخيها إبراهيم طوقان وابنة عمها). حرمان من الاستقلال الذاتيّ، تهميش، ومفاضلة الذكور عليها، وتطلّع إلى ما وراء الموجود القائم. كلّ هذه العوامل ساهمت في تحديد معالم الهويّة الذّاتيّة التي طال بحث فدوى طوقان عنها، لتتبلور في نهاية المطاف وتستقرّ بشكل رزين أتاح لها أن تستثمر فيما ارتأته سرًا للوجود: الفنّ الشعريّ. فمن أين، إذًا، استقت طوقان مبادئها؟

على غرار مكتوب غراميّ بعثه لها زميل في مقاعد الدراسة، حلّت عليها عقوبة الإبعاد عن المدرسة والتزام البيت قسرًا (رحلة جبليّة، رحلة صعبة؛ ص ٥٥). ومن مفارقة المناسبات ألّا كانت هذه الخطوة التعسفيّة فاتحة خير لدى طوقان. فلجأت، عن طريق المكوث القسريّ في البيت، إلى القراءة صدفةً. كان تزامن الإجبار القسريّ على المكوث في البيت وحرمانها من المدرسة، العامل الرئيس في بلورة الركيزة الأولى لثقافة طوقان. في هذه الفترة تعرّفت على كنوز الكتب وأمهاتها، كان ذلك في البداية عشوائيًا، استطاع أخوها إبراهيم، فيما بعد، أن يدفع بهذه الهواية الحديثة إلى آفاق أوسع وصار يشجعها أكثر فأكثر حتى باتت تتقن قواعد اللغة العربية وأصول علم العروض فيها، فصارت متذوقةً لكل

جميل من فنون هذه اللغة. اتسعت هذه القراءة الذاتيّة لتشمل الشعر والنثر في كل من الآداب العربيّة والعالميّة، فكانت البدايات مع كتب التراث من آثار الجاحظ والمبرّد والقالي وابن عبد ربّه والأصفهاني، ثم امتدّت قراءاتها لتشمل الأدب العربيّ الحديث، فاطّلعت على إنتاج طه حسين وأحمد أمين والرّافعيّ ومي زيّادة. لم تكْتَفِ طوقان بهذا النوع من القراءة بل تعدّته فيما بعد، لتشمل الآداب العالميّة ابتداءً بشكسبير مرورًا بإليوت ووردزوورث، ونراها تقول عن ذلك في سيرتها: « التصقت بالرواية ووجدت فيها حصيلة المعرفة الإنسانيّة من فكر وشعر وفلسفة وعلم اجتماع وتحليل نفسيّ، ووجدت أن الرواية تتناول الحياة والإنسان بكل اهتزازاته الحيّة وتناقضاته وتقلّباته: تولستوي، دوستويفسكي، هكسلي، جراهم جرين، د. هـ. لورنس، فوكنر وهمينجواي» (رحلة جبليّة، رحلة صعبة؛ ص ٨٠).

إبراهيم طوقان كان أحد الشخصيّات الرئيسيّة التي أثّرت على تكوين الشاعرة الأدبيّ. هو شخصيّة ثريّة في تكوينها الفكريّ، ناشط في الأوساط الثقافيّة الأدبيّة والسياسيّة. الأخ طوقان، بإحساس الشاعر الرابض فيه، أوّل من اكتشف طموح الفتاة وإصرارها على اكتساب الأدوات الأدبيّة للتعبير عما يخالجها ولتجسّد مشاعرها بطريقة فنيّة تاقت إلى تعلّمها وتطوير بذرة الموهبة الكامنة فيها. ساهم إبراهيم طوقان في ثورتها على التقاليد بحثًا عن الذات وعن هويّتها، وعن الاستقلال الشخصيّ الذي تمنّته طويلاً. فقد شكّل الملاذ الوحيد لفدوى لطوقان، حيث لا أم تكاشفها أسرارها ولا أب يسمعها ويدلّلها ولا زميلات، إذ منعت من التردد على المدرسة.

بعد أن تعلّمت فدوى أصول الشعر والأدب وراحت تنشر قصائدها الأولى، أي بعد أن رفضت الأميّة، رفضت أيضًا ارتداء الحجاب، وذلك بعد أن كانت قد أُجبرت على لبسه في الحادية عشرة لمدة سنوات عديدة. كان ذلك بسبب ما تعلّمته عن معنى الحرية للإنسان ومدى أهميتها. شقّ درب الحريّة هذا، رِفق بالمواظبة على القراءة النّهِمة في جميع الأنواع الأدبيّة وجميع الآداب العالميّة. لكن الدراسة والقراءة لا تُحقّقُ للشاعرة اكتفاءً أو رضىً. فالذات متفرّدة بذاتها وعزلة النفس الغارقة في شطحات من الخيال لعبت دورًا هامًّا في تعطّشها إلى ما هو أعمق. هذا البحث المتعطّش كان الدافع الأول للقصائد الأولى. كما كان عاملا أضفى بُعْدًا آخرَ لدواوينها الأولى. تأرْجحتْ هذه الدواوين على حافتيْ القصيدة الكلاسيكيّة والقصيدة الحديثة. إذ تبرز مقوّمات القصيدة العباسيّة من وحدة القصيدة ووحدة المواضيع. وفيما بعد صار من الممكن أن نلحظ تأثّرها بالمدرسة المهجريّة المتمثّل بنزعتها الرومانسيّة والتفرّد والتركيز على « الأنا » و« الذات »، في الوقت الذي كانت

فيه ذاتها البشريّة معزولة عن المحيط. في هذه المرحلة نلحظ الموت هاجسًا، والخيال طابعًا، والبحث عن الحبّ موتيفًا متكرّرًا. يمكننا التأكّد من ذلك بالإطلاع على عيّنة من هذه القصائد الأولى، مثل قصيدة «خريف ومساء» من ديوان «وحدي مع الأيام»، ثاني دواوينها، حيث تغرق الشاعرة في محاولة تحديد معالم شعورها وليد اللحظة، وتسبر أغوار مشاكل وجوديّة فلسفيّة في أسلوب مهجريّ رصين لا تزال الذات محورًا أساسيًا في أسئلتها الفلسفيّة المطروحة حول الموت والحياة والنور والطبيعة:

«سيعود الروض للنضرة والخصب السريّ
سيعود النور رفاقًا مع الفجر الطريّ
غير أنّي حينما أذوي وتذوي زهراتي
غير أنّي حينما يخبو غدًا نور حياتي
كيف بعثي من ذبولي وانطفائي الأبديّ»

(من قصيدة «خريف ومساء»، في ديوانها الثاني «وحدي مع الأيام»)

لا يمكن تغاضي ملامح المدرسة الرومانسيّة من هذه السطور، فصوت إيليّا أبو ماضي يطلع من بين كلمات القصيدة واستفهاماتها: فالبعث والخلود والموت والبداية والنهاية هي طلاسم أبي ماضي الوجوديّة التي وظّفتها فدوى طوقان في القصيدة وطعّمتها بروحها الديناميّة وفقًا لرؤياها الآخذة بالتطوّر.

ما زالت الأنوثة تعاني من كَبْتٍ وحرمان، وما زالت تئِنُّ وسط الركام الداخليّ الذي استمرّ طويلاً في عزلة التقاليد التي تحرمها من تجسيد أُنوثتها. تظلّ الشاعرة في القصيدة تشير إلى عمق عزلتها، وتصرّ عليها، فنراها في قصيدتها «من الأعماق» تنشد: «سرت وحدي في غربة العمر، في التيه المعمّى، تيه الحياة السحيق / لا أرى غاية لسيري... ولا أبصر قصدًا يوفي إليه طريقي / مللٌ في صميم روحيَ ينساب، وفيض من الظلام الدفوف / وأنا في توحّشي، تنفض الحيرة حولي أشباح رعب محيق» (من قصيدة «من الأعماق»، في ديوان «أعطنا حبًّا»).

لم تكن مقولة نزار قبّاني، عند الشاعرة، تقف عند حدّ الكتابة، بل تعدّتْه لتخترق حواجز المجتمع الذي عاشته الشاعرة فناقشت بجرأة أزمة الجنس الذي حرّمه المجتمع ومنعها من التعبير عنه. فها هي امرأة، أنثى، عذراء في داخل مجتمع تقليديّ محافظ تخترق هذا التابو وتخرج عن مألوف القطيع وأعرافه فتفتح أبوابها، حيرتها، وأشواقها ولهفتها في

«أشواق حائرة»:

ماذا أحسّ؟ هنا؟ بأعماقي
ترجّ أهوائي وأشواقي
بي ألف إحساس يحرّقني
متدافع التيّار، دفّاق
ألف انفعال، ألف عاطفة
محمومة بدمي، بأعراقي
ماذا أحسّ؟ أحسّ بي لهفًا
حيران يغمر كلّ آفاقي
جفّت له شفتاي وارتعشت
أظلاله العطشى بأحداقي

(من قصيدة «أشواق حائرة»، من ديوانها «وحدي مع الأيام»)

هذا الزخم الكثيف من الأحاسيس، من الرفض، من عدم التبعيّة وراء التيّار السائد، وجّه الشاعرة نحو «البَوْح»، نحو التصريحات العلنيّة عن الكامن في الداخل. أخرجت طوقان داخلها، وأشهرته علنًا مصوّبة إيّاه نحو أعين كلّ المتستّرين، نحو كلّ من يمشي على درب السيادة القمعيّة، التي تتأبّى قبول الأصوات الجديدة عامةً، والأنوثيّة خاصّةً. نتيجة لهذا البوح، كان أن صدَرَت سيرتها الذاتيّة، «رحلة جبليّة، رحلة صعبة». كانت هذه السيرة وفقًا للمعايير السائدة آنذاك وللمقاييس الزمنيّة السابقة استفزازًا كبيرًا للمكنون الذكوريّ الذي قوّضت أعمدته ولم تهب شيئًا يُذكَر. سجلت فدوى طوقان في هذه السيرة ما عانته وما كابدته من آلام المسيرة حتى وصلت مرادها. «مشكلة» هذه السيرة هي صراحتها، فيندر أن تجد في تلك الفترة أُنثى تكتب ما تكتبه فدوى: «في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب كلّ العالم الخارجيّ عن جماعة «الحريم» الموؤودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي» (رحلة جبليّة، رحلة صعبة؛ ص ٤٠).

بهذه النبرة العالية، الجريئة واجهت طوقان العالم، ابتداءً بمجتمعها وانتهاءً بالمحتلّ، الإنجليزي فالإسرائيلي.

لن تجد في تلك الفترة فتاة تتحدث عن الجنس وعن الحبّ وتعالجها بالكتابة والبوح الساخنين: «ولفت نظري تفتّح جسدي... خفت، وخجلت. وأربكني نمو الصدر الذي

أصبح الآن ملحوظًا، فكنت أعمل على إخفاء هذا النموّ. ورحت أراقب هذا الأمر كلّه بحياء شديد كما لو كان ذنب مخجل أستحقّ العقاب من أجله. لدى وصولي تلك المرحلة من العمر لم أكن أعرف شيئًا عن الحبّ على الإطلاق، فلم يكن هذا الموضوع ما يتناوله أفراد الأسرة على مسمع منا نحن الصغار » (رحلة جبليّة، رحلة صعبة؛ ص ٥٤).

على طول هذه السيرة باحت لنا طوقان بأسرارها العديدة، علمًا بأنها صرّحت في بداية العمل الأدبيّ بأنها لن « تفتح خزانة حياتها كلها، فليس من الضروريّ أن ننبش كل الخصوصيّات، فهناك أشياء عزيزة ونفيسة، نؤثر أن نبقيها كامنة في زاوية من أرواحنا بعيدة عن العيون المتطفّلة » (رحلة جبليّة، رحلة صعبة؛ ص ١٠). بالرغم من ذلك، كانت صريحةً مع قرائها بشكل مفاجئ، إذ أتاحت لنا مرافقتها منذ طفولتها القاتمة، على حدّ تعبيرها، وحتى محاولات كتابتها، إلى تمكّنها من نحت اسمها بفضل مثابرتها ودأبها على الهدف، مرورًا بمحطات كثيرة أخرى في حياتها. لم تهب من تقريع أبيها ولا أخيها، ولم تتوان للحظة عن محبّتها لأعزائها. « رحلة جبليّة، رحلة صعبة »، هو كتاب مفتوح الدفّتين على الماضي، لا يعتليه أي تكلّف أو اصطناع أو إعادة صياغة. وهذه الصراحة « الزائدة » والبسيطة هي « سرّ » طوقان التي شاركت القارئ بصغائر الأمور، حتى صار نثرها أيضًا « سهلا ممتنعًا ».

تحصل النقلة النوعيّة عند فدوى طوقان بعد النكسة عام ١٩٦٧، حيث مع هذه الهزّة يتخذ شعر طوقان شكلاً آخر من أشكال الكفاح. فهل تنتهي التجربة الشعريّة عند حدود تجربة الذات ومعاناتها والتعبير عن النفس كوحدة مستقلّة عن المجموعة؟ لا، فقد أثبتت الهزيمة، رغم حجم الخسارة، أنّ الشاعر جزء من قضيّة، وطوقان كانت بلا شكّ جزءًا من هذه القضيّة، فاتّخذ شعرها شكلاً من أشكال المقاومة والكفاح، وهي قفزة نوعيّة كبيرة في الوعي وفي البحث عن الهويّة الجماعيّة، هذه المرّة.

هذه القفزة النوعيّة تمخّضت عن وعي سياسيّ يفتضح حقيقة المشهد العسكريّ. يمكننا، قرّاءً، أن نرصد ونتتبّع هذه المرحلة من تعمّق طوقان بالبيئة السياسيّة عن طريق سيرتها « رحلة جبليّة، رحلة صعبة »، حيث ترشد قراءها إلى الدرب الذي سلكته في مشوار نضالها على الساحة الفكريّة. في هذه الرحلة، تقوم طوقان بتعريفنا على الجوّ العامّ الذي ساد آنذاك، وتسهب بالشرح عن مناضلين عايشتهم، سواء كانوا أقارب أو غرباء. تأثّرت طوقان بمشوار أخيها النضاليّ وساعدته قدر مستطاعها في مساعيه المختلفة للمساهمة في الثورة على الاحتلال. كما أنها أخذت على عاتقها، في مرحلة متأخّرة، أن تساهم فعليًا في المعركة، إذ خبّأت أحد الثوّار في عليّة بيتهم، منتهكة بذلك مبادرات

اقتصرت على من أكبر منها سنًا وعلى الذكور فقط.

تُنهي فدوى طوقان سيرتها الذاتيّة بالحديث عن نكسة عام ١٩٦٧، معبّرة عن الأسى والحزن العميقين اللذين انتاباها جرّاء الهزيمة. يمكن لهذه القفلة لسيرتها الذاتيّة، أن تدلّنا على مفصليّة الهزيمة في حياة الشاعرة ومدى تأثّرها بها. هذه القفلة ستعود لتكون فاتحة للجزء الثاني من سيرتها، الأمر الذي يؤكّد مصداقية اهتمامها بتأدية واجبها الوطنيّ.

لاحقًا، في عام ١٩٩٣، تصدر طوقان جزءًا ثانيًا لسيرتها الذاتيّة، بعنوان «الرحلة الأصعب». في هذا الجزء تشاركنا الكاتبة بتفاصيل رحلتها التي ابتدأتها مع القارئ في الجزء الأوّل، لكن التضاريس هذه المرّة أصعب من ذي قبل، الرحلة هذه المرّة أصعب. تصرّ طوقان مجدّدًا على تأكيد محوريّة النكسة في تاريخها الخاصّ، وبناءً عليه تفتتح الجزء الثاني من سيرتها بذكر حادثة الهزيمة الكبرى. يستحضر كتاب «الرحلة الأصعب»، مكثّفًا وعلى نهج الجزء الأول منه، مشاهد الاحتلال الإسرائيلي للضفّة الغربيّة، والحياة في ظلال الأسر الدائم. تواجه مسيرة فدوى طوقان الطويلة دروبًا أكثر وعورةً من سابقاتها، لكنها لا تثني رائدتها عن الاستمرار، فتأتي هذه السيرة لتأكيد ولائها لهذا الأمر.

رويدًا رويدًا، بدأت فدوى طوقان الشاعرة باحتلال مكانها المناسب في مصافّ الشعراء الفلسطينيين خاصّةً، والعرب عامّةً. فبعد رصيد ممتاز من المواظبة على كتابة الشعر والنثر، صار اسمها يلمع بين كوكبة الأعلام العرب. ونتيجةً لذلك، لم تبخل المؤسسات الثقافية المختلفة بتبنّيها، فكرّمتها التكريم المناسب لقدرها، فحصلت على عدد كبير من الجوائز الثقافيّة. ففي عام ١٩٧٨ حازت على جائزة «الزيتونة الفضيّة» لحوض الأبيض المتوسّط، وذلك في پاليرمو الإيطاليّة. تلا هذه الجائزة تكريم آخر من رابطة الكتّاب الأردنيّين، عام ١٩٨٣، حيث كلّلوها بجائزة «عرار» الشعريّة. وفي العام ١٩٩٠، منحتها «منظمة التحرير الفلسطينية» باسم «دولة فلسطين»، وسامًا يليق بها، «وسام القدس». وفي العام ذاته، عام ١٩٩٠، حصلت من الإمارات العربيّة المتحدة على ميدالية أُخرى تُضاف إلى رصيدها الزاخر، فتلقّت جائزة «السلطان عويس الثقافيّة». وعالميًا، مرة أُخرى تحتضنها إيطاليا عام ١٩٩٢ في المكان نفسه الذي كرّمها سابقًا، في پاليرمو لتمنحها جائزة «المهرجان العالميّ للكتابات المعاصرة».

لهذه العوامل القليلة التي ذكرتها، من بين كثيرة أخرى، امتازت فدوى طوقان في الأوساط الأدبيّة الفلسطينيّة والعربيّة ونجحت في صقل صوتها وفقًا لنبراتها الخاصّة، وليس لنبرات الجوّ العام. طوقان، لا شكّ، شاعرة تمتاز بخصوصيّة لا تجدها عند غيرها، تزخر بمسيرة معطاء مكلّلة بالنجاحات التي جاءت بعد الكثير من المحاولات البائسة. فالبدايات

كان لها الأثر الأكبر في تحديد مسارها، الذي بدأ بموهبة صقلت بالتجربة والقراءة ثم لحقتها ثورة على الأعراف والتقاليد وفي نهاية المطاف، الغرق في الحديث عن الذات وهويتها، وإيغال في الخيال وشعريته، وتصريح فنيّ عن الحبّ وعطائه، ونقاش أزليّ مع الموت وعزلته.

لا شكّ أنّ ميراث فدوى طوقان، الذي وافق قدومنا على أبواب عام جديد، خلّف أثرًا واضحًا في تاريخ الأدب العربيّ الحديث، كما وأنها بذات الآن رمزًا من رموز المقاومة التي عبّرت عنها ودعمتها بصدق. بهذا كانت بداياتها خروجًا عن «القطيع» السائد وتميّزًا وثورة اتخذت شكلاً آخر مع مراحل تطوّرها الشعريّ ونضوج وعيها السياسيّ والقوميّ، فاصبحت جزءًا لا يتجزّأ من «القطيع» بانتماء من نوع آخر: نوع اعتمد «تقنيّة الحرق فالبوح» ليتألق بأصالته المعلنة على الملأ.

باحث فلسطيني مقيم في باقة الغربية



باسيلا حنا بواردي

رومانسية الذات والوطن الضائع: فدوى طوقان بين العملية الشعرية والحضور الثقافي

مقدّمة

تقوم هذه الدراسة على محاولة تقويم مغايرة لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان[1] (١٩١٧-٢٠٠٣)، خصوصاً فيما يتعلّق بمدى تأرجح هذا الشعر بين النّزعة الذاتية الرومانسية وفكرة الالتزام الأدبي المؤطّر داخل النظم السياسية الخاصة، أو العقائدية العامة. وتهدف هذه الدراسة إلى قراءة شعر طوقان من خلال تحليل نصي ممتزج بالعوامل الخارج نصيّة التي أثّرت في نتاجها الشعري. هذا الاستقراء النصي يتعامل مع شعر طوقان ليس فقط من خلال فلسطينيته، وإنما من كونه جزءاً لا يتجزأ من الشعر العربي الحديث، بل ومن النتاج الفني الإنساني العام. من هنا فإن تقويمه في هذه الدراسة يتمّ من خلال مقارنته بالوجهة العامة للشعر العربي الحديث، من أجل الكشف عن دوره ومدى مساهمته في المراحل الشعرية العربية المتغيّرة. ومن المفيد التنويه، في هذا المجال، إلى ان هذه الدراسة لا تتوخى أن تكون دراسة وافية لشعر طوقان، إنما إضاءة متواضعة تعيد النظر في المقولات الشعرية التي أحاطت بشعر هذه الشاعرة المتميّزة بحضورها الثقافي، فلسطينيًا وعربيًا. من هنا، لم تتعرّض هذه الدراسة إلى المركّبات الفنية في النصوص، وإنما تمّ التركيز، بشكل خاص، على المحتويات المضمونية الدلالية للقصائد، تلك التي تكشف عن البون الشاسع بين سعة المضمون، من جهة، ومحدودية الأشكال التعبيرية لدى الشاعرة، من جهة أخرى.

فدوى طوقان: «الوجه الذي ضاع في التيه»

تمثّل فدوى طوقان الإنسانة مسيرة الأنثى العربية في العقود الأولى للقرن العشرين؛ وجوه كانت تضيع منذ ولادتها في تيه الذكورية المشبعة بالأعراف الاجتماعية والدينية. على ان فدوى طوقان، المطوّقة[2]، أو «النعجة التي خرجت عن القطيع»، على حدّ تعبيرها[3]،

كانت قد أتاحت لها الظروفُ الخروجَ عن هذا القطيع، مستعينة بشخصية أخيها الشاعر إبراهيم طوقان (١٩٠٥-١٩٤١).

وفاة إبراهيم، على ما يبدو، كانت الانطلاقة الأولى لشيوع شعر فدوى طوقان، فقد بدأت مع وفاته بنشر قصائدها الرثائية في مجلة «الرسالة» المصرية (١٩٣٣-١٩٥٣)، لصاحبها أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨)، ومن هنا، على ما يبدو، دخلت طوقان أبواب الممارسة الشعرية في العالم العربي.

وربما من المفيد في هذا المجال التوقف قليلاً عند بداية نشر شعرها، أو حصر النقاش حول بدايات نشرها. يؤمن الناقد رجاء النقاش أن أول قصيدة للشاعرة، نُشرت «على نطاق واسع في مجلة معروفة»(٤)، كانت قصيدة «أبي» التي نُشرت في مجلة «الرسالة» في العدد ٢٩٩، في مارس/آذار ١٩٣٩. على أن الشاعر والناقد الفلسطيني عزّ الدين المناصرة يعتقد أن أوّل قصيدة للشاعرة كانت نُشرت في مجلة «الأمالي»، لكنه غير متأكّد من التاريخ المحدّد، هل هو ١٩٣٨، أم ١٩٣٩، أم ١٩٤٠، وينوّه أن القصيدة التي حملت عنوان «الله فيك وفي بنيك»، ذُيّلت بتوقيع فدوى(٥). على أن الباحث سنداوي يحسم هذا الاضطراب عندما يؤكد أن بدايات الشاعرة كانت في العام ١٩٢٩، ويورد قصائد مبكّرة، كانت الشاعرة قد نشرتها بين الأعوام ١٩٣٤-١٩٣٧(٦). هذا وبالنسبة للقصيدة التي تحدث عنها المناصرة يورد سنداوي التاريخ الدقيق لنشرها في مجلة «الأمالي»، في العدد (١٣)، ٢٥/١١/١٩٣٨(٧). وفي العام ١٩٤٦ أصدرت أولى مداخلاتها الشعرية عندما جمعت أشعار أخيها إبراهيم في كتاب أسمته «أخي إبراهيم»(٨). في مجلة «الرسالة» نشرت، إلى جانب رثائياتها، قصائدها الذاتية الرومانسية، المعبّرة عن وجدانها وضيقها كأنثى وإنسانة بدأت تعي همومها الوطنية، ولو بشكل رومانسي محض. وهناك تعرّفت الشاعرة على الناقد المصري أنور المعداوي(٩) (١٩١٩-١٩٦٥)، الذي كان قد أشرف على تحرير مجلة «الرسالة» بين الأعوام ١٩٤٨-١٩٥٢. معرفتها بالمعداوي، على ما سنرى، فتحت لفدوى طوقان باب الانخراط في الأدب العربي بشكل فعلي، حيث ساندها المعداوي لإصدار ديوانها الأول، عندما توسّط لدى لجنة النشر للجامعيين بالقاهرة لتتكفّل بإصدار هذه المجموعة الشعرية على نفقتها. المعداوي، من جهته، كان قد وعد بالإشراف على إخراج الديوان بنفسه، بل هو الذي اقترح تسميته بـ«أنا وحدي مع الأيام»، على أن الشاعرة قررت تسميته بالأخير «وحدي مع الأيام»(١٠).

يغلب على هذا الديوان الطابع الرومانسي الوجداني الذاتي، حيث نلمس من خلاله ملامح الأسى والحيرة والألم والوحدة التي ميّزت الشاعرة:

فانا سامضي، لم أصب هدفًا ولا حققت غاية!

عمر نهايته خواء فارغ .. مثل البداية!

هذي حياتي، خيبة وتمزّق يجتاح ذاتي

هذي حياتي، فيمَ أحياها؟ وما معنى حياتي؟![١١]

حياة الشاعرة، إذن، فارغة لا معنى لوجودها من بدايتها إلى نهايتها، حياة يُتْم، حتى وإن أحيطت بالكثير من الأشخاص. إنها الحياة التي تنقلب من سيّئ إلى عتم لا ينمّ عن أمل، بل يعد بالدموع ووحشة اليأس[١٢]:

حياتي دموع

وقلب ولوع [...]

حياتي، حياتي أسىً كلّها

إذا ما تلاشى غدًا ظلّها

هذا الجوّ الباعث على الإحباط رافق أكثر قصائد الديوان؛ إنها على ما يبدو التجربة الشخصية للشاعرة، من كبت اجتماعيّ تفرضه الذكورية المحافظة عليها، إضافة إلى مأساة موت أخيها إبراهيم، التي لم تفارقها على امتداد فاعليتها الشعرية أو الشخصية. هذه البكائيّة، الظاهرة أو المضمرة في القصائد، مردّها في المقام الأول، حسب رأيي، ذاتيّة الشاعرة، ووجهتها الرومانسية المتشائمة. هذا التشاؤم، أو رؤية الحياة بسوداويّتها، حتى في ساعات الصفاء[١٣]، إنّما يعود إلى اعتبارها الحياة مقامًا للظلم الطاغي. الإنسان، من هنا، مصدر الشرّ، وفي حالة الشاعرة، يقود هذا الشرَّ الرجلُ التقليدي والعاداتُ المحافظة والاعرافُ الدينية، كلّهم شاركوا ببناء سجنها الرهيب بجدرانه العابسة، وحرموا الكثيرات من بنات جنسها من أمل نضر. على انّ هذا السجن كان مصدرَ احتراق شعرها؛ سلاحها في تحطيم القيود نحو الحرية[١٤]:

بنته يد الظلم سجنًا رهيبًا

لوأد البريئات أمثاليه

وكرّت عليه وما زال

يمثل كاللعنة الباقيه [...]

الا كم براعم قبلي نمتها

لديك هنا لعنات القدر

ذوت تحت أصفادها وانحنت
على ذاتها أملاً منتحر

إضافة إلى مأساتها الشخصية عانت طوقان من مأساة جمعية زادت من نظرتها المتشائمة نحو الحياة. فقد تفاعلت الشاعرة مع القضية الفلسطينية من موقع الحدث المباشر. على أنها في هذا الديوان لم تتعامل مع القضية الفلسطينية باسمها المباشر، حتى أن اسم فلسطين لم يُذكر أبدًا. ولكننا نلاحظ أن الشاعرة قد أنهت ديوانها بخمس قصائد[١٥] يمكن اعتبارها اللبنة الأولى للشعر الملتزم عند طوقان، الموثّقة ضمن دواوينها. هذه القصائد لا تخرج عن الخط الرومانسي الذي اتبعته الشاعرة في الديوان. إنها في الأخير قصائد لوعة أخرى تبكي الشاعرة فيها وطنها، والشرقيين وما حلّ بهم من نكبة العام ١٩٤٨، على الرغم مما فيها من نفحات عابرة تؤكّد فيها تفاؤلها من قدوم الفجر الجديد:

ستنجلي الغمرة يا موطني
ويمسح الفجر غواشي الظلم
والأمل الظامئ مهما ذوى
لسوف يُروى بلهيب ودم [...]
لن يقعد الأحرار عن ثارهم
وفي دم الأحرار تغلي النقم!

من هنا، فإن التعامل مع الذات في هذا الديوان يطغى حتى على تعامل الشاعرة الوطني، دون أن نمسّ طبعًا بصدق مشاعرها الوطنية، فقد عايشت طوقان الشعر الوطني منذ أيام أبيها في ثورة عام ١٩٣٦، ومن بعده أخيها ومرشدها الروحي إبراهيم[١٦]، ويجب ألا ننسى في هذا المضمار أن الشعر العربي الملتزم كان في بداية تبلوره الفني والمضموني.

يتبع هذا الديوان للمدرسة الرومانسية المشرقية، ممثلة بشعر مدرسة «الديوان»، ومن بعدها جماعة مجلة «أبولو». إنه الشكل التقليدي للقصيدة التقليدية، مشوبًا بالحس الرومانسي الذي حرّرها من القوافي الموحدة واستقلالية البيت وتعدُّد المواضيع، وأبعدها في كثير من المواضع عن الافتعال والصنعة الشعرية والزخرف. لقد برزت الشاعرة في هذا الديوان كإحدى الممثلات البارزات لما أسماه الناقد محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥)، بالشعر المهموس، الصادر عن الشخصية المستقلة للفنان أو المبدع، دون محاكاة عمياء للأشعار التقليدية[١٧].

ديوانها الثاني «وجدتها»[١٨] جاء في العام ١٩٥٧، عن «دار الآداب» للنشر. وهو عمليًا نتاج مرحلة جديدة خاضتها طوقان ضمن المدّ القومي الذي عزّزت مكانته بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر. أدبيًا قادت مجلة «الآداب» البيروتية، لصاحبها سهيل إدريس (ولد ١٩٢٣)، تيار القومية العربية، مشجّعةً المبدعين العرب على خوض تجربة النضال من خلال الأدب؛ الأدب من هذا المنطلق يجب أن يكون في خدمة العقيدة القومية أو السياسية[١٩]. وكانت طوقان قد نشرت في «الآداب» قصائد بتشجيع المعداوي، الذي كان انتقل للعمل في المجلة، بعد خروجه من مجلة «الرسالة»، عام ١٩٥٢، وإغلاقها في العام ١٩٥٣. الديوان يقدم الجديد على الصعيد الشعري. فقد بدأت الشاعرة بكتابة الأشعار وفق نظام التفعيلة الذي أتاح لها، دون شكٍّ، الخروج عن التصنّع التقليدي للأوزان الرتيبة، وعن القافية الموحّدة المتكرّرة. الأشعار في هذا الديوان بعيدة عن التراكيب اللغوية المعقدة؛ شعر منساب، يوحي بالبساطة المبطّنة وبالمعاني العميقة في عدد من القصائد.

يطالعنا الديوان بعنوان يتناصّ مع مقولة أرخميدس «يوريكا»؛ أي وجدتها. والسؤال الذي يُطرح في هذا المجال، عن ماذا تبحث الشاعرة؟ جوابنا: إنها تبحث عن ذاتها الضائعة، وسط المجتمع المحافظ، والأحوال السياسية والأمنية في بلدها. على أن المتمعّن في هذا الديوان يصعب عليه أن يحدّد بشكل قاطع أنها بالفعل وجدت نفسها.

وعلى الرغم من أن الفن/الشعر قد يكون الملجأ الأساس لتجد الشاعرة فيه نفسها، إضافة إلى الحب الذي يحييها من جديد، إلا أن الشاعرة تبقى في دوامة غبارها[٢٠]، تتأرجح بين الشعر والحب؛ وضوحها ومستقبلها[٢١]:

لا تبعد

وبقيت أصرخ من قرارة وحشتي:

لا تبعد

فتبدّد الريح النداء مع الصدى المتبدّد

وبقيت وحدي

حيرى، أدور، أصارع الدوامة الهوجاء

وحدي

عبر الطريق الموصد

وتقول[٢٢]:

تعبت، تعبت، أما من نهاية

لدربي الطويل
لأية غاية
أجرّ السنين
ودربي يطول
وما من وصول

وعلى الرغم من ذلك الباب الموصد والدرب الذي يؤدي إلى لا شيء إلا أن الديوان ينحو في وجهته نحو المستقبل، وهذا الباب إنما سيُفتح على درب آتٍ مختلف عن ماضٍ أليم.

من حيث المضمون تعود الشاعرة على توكيد وجهتها الرومانسية الحالمة، دون أن تواكب، في هذا المجال، التطوّر الشعري للحركة الشعرية العربية. إن الزمن الذي مرّ من ديوانها الأوّل وحتى ديوانها الثاني لم يكن بالكثير، ولكنه احتوى زخمًا ثقافيًا وتطورًا شعريًا جليلاً. على ان الشاعرة لم تستطع تخطّي تجربتها الذاتية المنقولة للقراء بجزئها المتوتر المهزوز، وبقيت ضمن رومانسية تكاد لا تلامس الواقع الذي انطلقت منه الشاعرة. وينسحب هذا الأمر، أيضًا، على قصائدها الوطنية المبثوثة بين طيّات الديوان. فقد عادت إلى المعالجة الرومانسية التي لا تتخطّى حدود الزمان والمكان المكوّنيْن لماهية حياتنا.

ديوانها الثالث «أعطنا حبًا»[٢٣] الصادر عام ١٩٦٠، يتمركز حول موضوع الحب، كما تتبيّن من العنوان. الحب، حسب طوقان، هو العنصر الأوحد لإعادة بناء العالم المنهار فينا؛ داخليًا وخارجيًا، «أعطنا حبًا، فبالحب كنوز الخير فينا تتفجّر [...] أعطنا حبًّا فنبني العالم المنهار فينا من جديد»[٢٤]. وعملاً بالمبدأ القائل «فاقدُ الشيء طالبُه» ترى طوقان تعزو خراب هذا العالم لنقص الحب فيه.

على أن نظرتها للحب، وبالتالي للعالم كانت ما تزال في هذا الديوان رومانسية المنحى[٢٥]. الحب في هذا الديوان، كما في الديوانيْن السابقيْن، لا يتداخل مع الواقع المعيش، الملموس، المادي؛ إنه الحب المثال، الحب الطهارة، الطهارة المفقودة التي لا تبشّر بحَل، أو بخيط حل ينقذ الإنسانية الضائعة، حتى بمفاهيم طوقان نفسها.

وإن كان الحب لدى طوقان هو الحل لهذه الإنسانية المعذّبة، كيف نفسّر إذن أن الحب في هذا الديوان ينتهي بالفشل والخيبة؟ أي كيف يمكن ان نطرح حلاً نعرف من البداية أنه سيخذلنا؟ الجواب على هذا التساؤل يؤدي بنا إلى طريقة تناول طوقان للحب في شعرها عامة. فقد بقيت طوقان في طرحها للحب ذاتية المنحى، ولم تسخّر هذه العاطفة الجامحة ضمن مفهوم شمولي كوني يوالف بين متناقضات كينونة الوجود[٢٦]. على أن في الحب

طاقة يمكن ان تكون بذاتها منطلقًا نحو التغيير، لأنه في ذاته قد يكون تمرّدًا على الوضع القائم، وهذا، على ما يبدو، ما تعوّل عليه طوقان في حبها.

إضافة إلى ذلك، يمكن أن نلحظ في الديوان شذرات للرفض، أو على الأقل نوعًا من التعبير عن ملل للوضع القائم. فهذا الإله الذي كان باعثًا للدفء والحياة، أمسى ميتًا ومكانه حلّ الصقيع. مصدر الحنان، هذا الإله، مصدر الأمل يعود ليموت، مخلّفًا الخوف والشجون[٢٧]:

وأوينا
للجناح السمح.. فارتدّت خطانا
فزعًا: كان مكان الدفء ثلج وصقيع [...]
كان طفلًا رائعًا... كان إله
مات فينا؛ آه لو نقدر نعطيه –
الحياة
من جديد

إن العبارة بذاتها «الإله الذي مات» تعبّر عن نظرة مغايرة نحو المقدّسات، على الرغم من أن جو القصيدة لا ينطوي على جو التمرّد، إلا أن الإله الذي يموت يجب أن يحلّ محلّه إله آخر، أو على الأقل علينا أن نجد مكانه آخر.

الديوان، إذن، يدور حول الحب، وبشكل خاص الحب الرومانسي الحالم، وهو يلخص النظرة العامة للحب في شعر طوقان. تلك النظرة المنبثقة عن ضرورة التعامل مع الحب من وجهته الروحية المثالية، فقط. إنه الحب الطائر أبدًا نحو القيم العليا الممتزج مع الطبيعة الرومانسية البديلة عن العالم الموجود؛ ذلك الحبّ العفيف الطاهر، وهو مع عفته وطهره يقهر البعد الجسدي الغرائزي ويستبدله بالحلم، عندها يصبح الحلم ملاذ الجسد المقهور بسلاسل العفة والطهارة والأخلاق[٢٨].

نحو الحب الآخر: رومانسية الوطن الضائع

في ديوانها «الليل والفرسان»[٢٩] وما بعده، تحولت فدوى طوقان، بشكل منهجي، إلى نظم القصائد الوطنية، أو فيما اصطلح على تسميته بشعر المقاومة. لقد تحوّلت من حلم الفرسان القادمين على حصان أبيض إلى فرسان يأتون ليلًا ليقاوموا الاحتلال، وتحوّل بهذا الحبيبُ إلى الوطن والأرض المسلوبة. هل يعني هذا أن طوقان تخلت عن رومانسيتها؟

الجواب على هذا السؤال قد تراه بشكل ملموس في قصيدة «إلى الوجه الذي ضاع في التيه»، فالقصيدة تحمل في طيّاتها شذا الذكريات وعذابات فراق الحب وصور أحلام العاشقين، على أنها تخرج من هذه الرومانسية المعهودة نحو الحب الأكثر ضياعًا، حب الوطن[30]:

آه يا حبيبي الغريب
آه يا حبّي لماذا؟
وطني أصبح بابًا لسفر؟
ولماذا شجر التفاح صار اليوم
زقومًا، لماذا
لم يعد ضوءُ القمر
مستحمًا لبستان الزهر؟

من هنا تمزج طوقان وبشكل واعٍ بين نظرتها الرومانسية الذاتية وما أُسميه برومانسية الوطن الضائع؛ طوقان تعاني الضياع من جديد، ضياع الحب الذاتي المنبثق عن تجربة فردية، وحب الوطن الضائع المنبثق عن مأساة جمعية. وإذا كانت نهاية الحب الذاتي عند طوقان الفشل والخيبة، كما رأينا في دواوينها السابقة، فإن حبها الآخر يحمل بشرى الانتصار على الموت، بشرى الأمل الممزوج بالموت المحرِّر[31]:

يا شجر المرجان عرّشت غصونه
على جوانب الطريق
أعشق موتي في مواسم الفداء والعطاء
أعشق موتي تحت ظلّك المضرّج الغريق

حب الوطن عند طوقان قرّب شعرها من المجسّد المحسوس، في حين بقيت تجربتها العاطفية الذاتية تُترجَم، شعريًا، بمثاليّاتها الرومانسية. شعر طوقان المُصنَّف ضمن شعر المقاومة يتاور بين الوصف الواقعي وحتى التوثيقي، وبين الوجهة المثالية الرومانسية الحزينة حتى في ساعات فرحها القصوى. إنها تناور بين «نبوءة العرافة»[32] المثالية الغيبية، وتفاصيل الحياة في ظلّ الاحتلال، المتمثّلة بذكر تداعيات لأسماء مواقع عينية في مدينة نابلس[33]، أو مقطوعات من الأخبار الصحافية[34] وغيرها.

من الواضح أن الشعر السياسي لفدوى طوقان حرّر شعرها بشكل ملحوظ من اللغة

التقليدية البعيدة عن الحياة اليومية[٣٥]. فقد أضاف لها بُعد المعاصرة للأحداث فنزلت إلى تعابير الحدث القريبة من لغة التخاطب. وعلى ما يبدو ساعدها المضمون الجديد في شعرها السياسي على تخطّي قضية الشكل، وكان الناحية المضمونية المعبّرة عن السخط كسرت، في كثير من الأحوال، جمود تقليدية الشكل واللغة، الذي كان سائدًا في شعرها الذاتي. على أن هذا التحرُّر الشكلي واللغوية لم يكن بحجم الثورة المضمونية التي تبنّتها الشاعرة. بمعنى آخر، لم تستطع طوقان الانفلات من أطواق اللغة التقليدية تمامًا، والانطلاق إلى عوالم شعرية جديدة تعبّر عن الآفاق الجديدة للوجود الإنساني المركّب. من جهة أُخرى يمكن أن نشير إلى أن قصيدة فدوى طوقان السياسية الملتزمة لم تغب تمامًا تحت سيل الشعارات العقائدية المجترّة، بل سكبت عليها الكثير من أنوثتها العذبة التي ميّزتها على مرّ حياتها. من هنا نفهم نزوع شعر طوقان إلى الإنسانية حتى عند نظمها للقصيدة الوطنية المفتَرِضة وجود عدو يجب محاربته بضراوة. ففي قصيدتها «إيتان في الشبكة الفولاذية»[٣٦]، تتحدّث بصورة إنسانية محضة مع طفل يهودي، تهوى طفولته وتخشى أن يكبر ويتحوّل إلى جزء من آلة الحرب القاسية. طوقان تناديه بـ«طفلي»، محيّدةً بذلك قوميّته ومستقبله الكاكي، ومغلّبةً عليها نزعتها الإنسانية. لقد طغت طفولته على قوميّته مما أقلق الشاعرة من أن تتحول هذه الطفولة البريئة إلى هاوية للموت[٣٧]:

أخشى وأُراع
أن تكبر في هذه الشبكه
في هذا الزمن المبتور الساقين،
المتسربل بالكاكي، بالموت القاسي،
بالنيران وبالأحزان
أخشى يا طفلي أن يُقتل فيك الإنسان
أن تدركه السقطة
يهوي يهوي
يهوي للقاع

على أن هذا الوجود المتضاد، من جميع وجوهه، لم يأخذ فدوى طوقان إلى اللغة المركبة البعيدة التي تلائم ظروف التركيب الوجودي للعصر الحديث، وبقيت، إذّاك، ضمن حدود اللغة المبسّطة، بل والمباشرة في أحيان كثيرة. إن الصور الشعرية لم تنطلق عند طوقان بنفس الزخم كما حصل مع البعد المضموني لقصائدها السياسية. على أننا يجب ألا ننسى

في هذا المجال انه على الرغم من الطاقة الإبداعية الهائلة الموجودة في الظروف المأساوية الفلسطينية، والتي قد تدفع إلى إجراء تغييرات جذرية في التفاعلات الشعرية، إلا أنها تمتلك، في الوقت ذاته، ميزة الإخضاع للّغة الجمعية المنساقة وراء القضية العامة. على ذلك فإنني أرى أن شعر طوقان الملتزم السياسي، وإن حرّر شعرها من العديد من القيود اللغوية والشكلية، إلا إنه أخضع الشاعرة لمساقات شعرية محدّدة ومحدِّدة في آنٍ واحد. من جهة أخرى، وبالنظر إلى مجمل القصائد الوطنية التي نظمتها الشاعرة، يمكننا القول إنها، بالأخير، قد حصرت شعرها في نطاق مضموني واحد، على الرغم من شموليّته. وهي إذ تبنّت هذا المضمون[٣٥] وقعت، رغمًا عنها، في أسر التكرار المضموني، وبالتالي التكرار التعبيري للسائد المألوف. لقد سارت طوقان، على الرغم من تميّزها، في خطى الحركة الشعرية الفلسطينية[٣٦] التي طغى عليها الالتزام السياسي والعقائدي، وتحدّدت، أي الحركة، ضمن منظور ثقافي، هو على الأغلب منظور الجماعة، ليصبح الشاعر موجودًا جماعيًا متسقًا ومنسجمًا معها.

على انه يجب التشديد، في هذا المجال، انه من الخطأ، حسب رأيي، الحكم على شعر طوقان بمعزل عن الحركة الشعرية والثقافية الفلسطينية، حتى ولو كان تناوُل أعمالها يعتمد على التحليل النصّيّ، كما نعمل في هذه الدراسة؛ إن التعامل مع هذا الشعر ضمن المشهد الثقافي الفلسطيني يكشف للناقد عن حراكية النتاج الشعري ضمن المنحى التاريخي والتزامني، الامر الذي يضيء جوانب عديدة للعمل ويبيّن مدى تأثره وتأثيره. من جهة أخرى علينا التشديد في هذا المقام على ان دراسة الحركة الشعرية الفلسطينية لا يمكنها ان تتحدّد إلا بمحاذاة دراسة التطوّر العام للحركة الشعرية العربية، ككل. إن الحكم على الشعري الفلسطيني من منطلق فلسطينيته فقط، يجتزئ من موضوعية نقد هذه الحركة. من هنا فإن تقويمي لشعر فدوى طوقان إنما يتمّ من خلال تميّزه الذاتي، جنبًا إلى جنب مع رؤيته جزءًا من الحركة الشعرية العربية عامة. هذه المقارنات تُثبّت النظرة النقدية الموضوعية التي طالما أغفلتها الدراسات المتعلّقة بالأدب الفلسطيني. إن فدوى طوقان؛ وغيرها من الشعراء الفلسطينيين، هم أولاً شعراء ضمن الحركة الشعرية العربية، ومن ثمّ يأتي انتماؤهم الفلسطيني الذي أضفى على أعمالهم، من دون أدنى شكّ، تميّزًا يرجع للظروف الحياتية والسياسية والاقتصادية، المحيطة بالفلسطيني أينما وُجد. إن التعامل مع الشعر الفلسطيني، والحركة الادبية الفلسطينية عامة، يجب أن يتحرّر، حسب رأيي، من العقدة الفلسطينية، إذا أمكن التعبير. قيمة الشعر الفلسطيني يجب الا تنبثق من فلسطينيته، وإنما، وبالمقام الأول، من قيمته النصية، وقيمته كنتاج ثقافي يشغل حيزًا في الثقافة

الإنسانية ككل. برابي، هذا التعامل ينصف بالأخير الحركة الأدبية الفلسطينية، لأنه يضعها على محكّ المقارنة البنّاءة مع النصوص العربية والعالمية. هذه المقارنة تكشف عن عيوب هذا الشعر وعن تميّزه في الوقت ذاته. إن فلسطينية هذا الشعر لا تمنع عنه المقارنة الموضوعية المحايدة، وبالتالي فإن موضوعه الفلسطيني يجب الا يكفّر عن عيوبه الشعرية، إذا وُجدت، أو يغبن تميّزه الرائع في حالات عديدة.

فدوى طوقان: الحضور الثقافي

جاء شعر فدوى طوقان من بداياته متشحًا بالرموز اللغوية والمعجمية والعقائدية التقليدية. واللغة موقف عقائدي متكامل من الحياة، وهي، في الوقت ذاته، تفرض بنيتها على العمل الفني مساقات متنوّعة، فقد تؤدي إلى محدودية دائرية للإبداع، في بُعْدها التقليدي، من جهة، وانفتاح يتجاوز الآني نحو نصّ مفتوح[٤٠] الآفاق على التجريب اللامحدود، من الجهة الأخرى. ويقودنا هذا إلى التساؤل عن دور فدوى طوقان في العملية الشعرية العربية؛ بمعنى التساؤل عن ماهية حضورها بين النص الشعري السائد، والنص الحداثي التجريبي القائم على تجاوز شخصية الأنا المعاصرة نحو خلق لشخصية الأنا الحديثة المستقبلية، غير المتكيّفة مع عصرها الراهن[٤١].

لقد تميّز شعر طوقان في جميع مراحله بالبساطة الشعرية والاستعارات القريبة المنبثقة عن نظام أفقي لرؤية العالم، هذا على الرغم من تفاوت هذه البساطة من مجموعة إلى أخرى. على أن الكمّ الطاغي على أشعارها إنّما يرتدع عن الخروج على الصورة الشعرية المبسّطة الفاقدة لروح الرفض الوجودي. هذا الأمر يحتّم علينا السؤال عن مدى تجذّر الرفض في شعر طوقان، وهو سؤال إشكالي من الدرجة الأولى. فمن المألوف أن يُعتبر شعر المقاومة الفلسطيني رمزًا للرفض ضد الاحتلال الإسرائيلي، وكذلك هو شعر الحب الرافض للمعايير الاجتماعية القاسية. على انني أرى بالرفض بعدًا وجوديًا أوسع من رفض الاحتلال وممارساته القمعية. ماذا مع الرفض الشعري القائم على محاولة خلق إنسان جديد يتحدى الاحتلال الداخلي للإنسان العربي، المتمثّل بالسلطة الأبوية والأطر الدينية والاجتماعية؟ ما هي مدى المساهمة في رفض الأطر المعرفية المقدّسة، أو على الأقل محاولة تحييدها من أجل بناء نظم معرفية بديلة تُطلق الإنسان العربي نحو المشاركة في صنع القرار الثقافي العالمي؟ من هذا المنطلق أعود إلى السؤال حول الرفض عند طوقان. إن المسح النصي الذي قمت به لشعر طوقان، إنّما يشير إلى أن الرفض فيه مؤسّس ضمن ما أُسمّيه «فتحات التنفيس» المتاحة للإنسان العربي؛ تلك الفتحات التي تحتوي على عناصر رفض محددة

مسبقًا ضمن الإطار العام، إنه ذلك الرفض المتّفق عليه، إذا أمكن التعبير، الذي يلامس السطح ويتورّع عن الدخول إلى المحظورات الحقيقية التي يجب العمل على تفكيك بناها، بغية بناء مجتمع حديث؛ محظورات هي هي المادة الأصلب في شريان التدفّق المستقبلي العربي. على أنني لا أقلّل البتّة من شأن هذا الرفض. إنه، وعلى الرغم من محدوديّته، فتحٌ للتعبير عن سأم الواقع الراهن. على أن التعبير عن رفض الواقع لا يخلق إمكانات مواجهة صلبة مع الذات الأصيلة، أي لا ينتج أنماطًا تفكيرية وجودية يتجاوز فيها الإنسان كينونته المقيّدة وينطلق إلى عوالم التجربة والكشف في المجاهل، متخطّيًا جمودًا معرفيًا معروفًا مسبقًا. أمّا بالنسبة لشعر الحب عند طوقان، وهو الشعر الرافض للمحظورات الاجتماعية القاسية، فقد رأينا أنها في هذا الحب لم تستطع تخطي اللغة الرومانسية الحالمة. لقد بقيت طوقان، وبفعل الضغوط الاجتماعية لأسرتها، تصارع من أجل حب مثالي هو أبعد من تثوير حقيقي. إن المتتبّع لنصوص طوقان يستطيع أن يلمس سيطرة البكائية والحزن عليهما، وقد يكون مردّ ذلك إلى شخصيتها الرقيقة الحسّاسة، وفاجعتها لاحقًا بأخيها إبراهيم ومن بعده بأخيها نمر. وعليه فإن الرفض النابع من شعر الحب لدى طوقان يبقى هو الآخر، رفضًا محدودًا، تنبع أهميته من كونه قد مهّد لفتوحات شعرية لاحقة.

من هنا فإن النصّ الشعري عند فدوى طوقان قد شارك في الحركة الشعرية العربية، برأينا، في كثير من الحالات، ليس من خلال تميّزه الفني، أو حتى قيمته الشعرية، وإنما، وبالدرجة الأولى، من خلال شخص الشاعرة، ومدى فاعليتها في الساحة الأدبية كرمز للمقاومة الفلسطينية، من جهة، والأنثوية العربية عامة، من جهة أخرى. إنه الشعر الذي طرح الرفض في نواته الأولى، بمجرّد أن الشاعرة قد طرحته في المجلات الأدبية العربية المشهورة. ونرى أن الظروف الأدبية التي رافقت الحركة الشعرية في بداية الأربعينيات من القرن العشرين قد ساعدت على تميُّز طوقان في الساحة الأدبية العربية. كانت طوقان قد وافقت، بمواقفها الشعرية التقليدية، النظرة التقليدية لدى أكثر المجلات الأدبية شيوعًا في تلك الفترة، مما سهّل عليها الدخول إلى عالم الشعر الذكوري التقليدي، وقبولها كشاعرة جريئة تتناول شعر الحب[٤٢]. على أن تناولها كان بما يتلاءم مع الشعرية السائدة. من هنا لم يكن التجديد في شعر طوقان قد نبع من قيمته الفنية المجدِّدة، إنما من حضورها الأنثوي المتفرّد[٤٣] وطرحها موضوعًا جريئًا، قياسًا لتلك الفترة[٤٤]. على أنه في الفترة اللاحقة، وأقصد في أواسط الخمسينيات، ارتدت مكانتها الشعرية، لأنها لم تستطع مواكبة التغييرات الشعرية التي شهدها العالم العربي. ولو أخذنا برأي الشاعرة والناقدة سلمى الخضراء الجيوسي (ولدت ١٩٢٦)، صديقة فدوى طوقان، حول مدى الدور الذي لعبته،

اي طوقان، في الشعر العربي في أواسط الخمسينيّات من القرن الماضي، لوجدناه يساند الراي أعلاه. تقول الجيوسي: «ولكن وجهة نظرها لم تكن في ذلك الوقت من الشمولية ولا دراستها من التمكن بحيث يعينانها على القيام بدور رائد في التغيُّرات العامة في الرؤيا والأسلوب التي كانت على وشك الحدوث في الشعر العربي»[٤٥].

من هنا، وعلى الرغم من بوادر الرفض التي لمحناها في شعر طوقان، إلا أنه يبقى في جوهره شعرًا متماهيًا مع السائد المألوف، ينتقده ويشير إلى مدى تسلّطه، على أنه لا يخرج كليًّا عليه ليزعزع أركانه المسيطرة. إنه ذلك الرفض الذي دخل فتحات الذات وأعاد إليها اعتباراتها أمام الجمعية المتسلطة، على أنه لم يفتح تلك الأبواب. إنه الرفض الذي وقف، عند طوقان، حتى في كثير من قصائد المقاومة لديها، عند النفي والإنكار؛ رفض سلمي يكتفي باختيار المنفى، على حدّ تعبير الناقدة خالدة سعيد[٤٦].

إجمال عام

ساهمت الشاعرة فدوى طوقان في الحركة الشعرية العربية الحديثة من خلال دخولها معترك الحياة الشعرية العربية، بجرأة الفتاة المتواضعة التي ما زالت تحاول على الدوام نسف الجدران الاجتماعية لمدينتها المحافظة نابلس. كان اختراقها الصرح الشعري الذي سيطرت عليه الذكورية مع نهاية الثلاثينيّات من القرن الماضي، كسبًا لفدوى طوقان على الصعيد الشخصي، وكذلك للعنصر الأنثوي الشعري العربي. لقد طرحت الشاعرة في قصائدها موضوع الحب مخترقة سيطرة الرجل على هذا النوع الشعري. ومن الواضح، كما أسلفنا سابقًا، أن طوقان لم تحمل في هذه القصائد روح التجديد في الشعر، وإنما طرحت وجودها الإنساني الأنثوي، وهو أمر مجدّد بحدّ ذاته. مع حلول بوادر التغيير في الحركة الشعرية العربية لم تستطع طوقان، المشبعة باللغة التقليدية، أن تواكب التغييرات الحادة التي شهدها المشهد الشعري العربي. على أن تحوّلاً جذيًا طرأ على أشعارها بعد حرب الـ ٦٧، حيث تحوّلت إلى ممارسة كتابة شعر الالتزام السياسي. وعلى الرغم من التغييرات التي اجراها هذا التحوّل في طريقة تعبيرها، إلا أننا رأينا أن طوقان لم تستطع الانطلاق إلى ادوات تعبيرية شاملة تجيب عن زخم الأحداث التي عايشتها. لقد بقيت طوقان، حتى في أشعارها المقاومة الملتزمة، ضمن حدود ذاتيّتها الرومانسية التي أعاقت برأينا تطوّر شعرها. اما عن عنصر الرفض في شعرها فقد رأينا أن الشاعرة قد اكتفت من الرفض بصفة الإنكار، واكتفت منه بالمنفى الوجودي، دون أن تحوّله إلى طاقة إبداعية هدّامة للمحظورات الاجتماعية والسياسية.

هوامش

١ المصادر والدراسات حول مسيرة الشاعرة ونتاجاتها الشعرية والنثرية عديدة ومتنوّعة، ويمكن العثور عليها في مجالات عديدة، منها الدراسات المتعلقة بالأدب النسوي، دراسات كتابة السيرة الذاتية، ودراسات الشعر العربي الحديث، عامة. راجع من هذه الدراسات: صندوق ٢٠٠٠، ص ٤٦٧–٤٦٨؛ الأسد ١٩٦١، ص ٢٢٩–٢٤٣؛ شاكر ٢٠٠٢، ص ٩١–١٨٠؛ كامبل ١٩٩٥، ص ٨٤٨–٨٥١؛ النقاش ١٩٧٦؛ النقاش ١٩٩٢، ص ٣٧١–٣٨٤؛ بركات ١٩٨٩، ص ٢٤١–٢٥٢؛ بكار ٢٠٠٠؛ المناصرة ١٩٩٩، ص ١٠٥–١١١؛ غريب ١٩٨٠، ص ١١٧–١٢٥؛ البستان ٢٠٠١، ص ١٧–١٠١؛ الشيخ ١٩٩٤. على أن الدراسة الأوفى باللغة العربية، والتي لم يتوفر لها الانتشار في العالم العربي هي رسالة ماجستير للباحث خالد سنداوي، قُدّمت تحت إشراف البروفيسور جورج قنازع إلى قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا، عام ١٩٩٠. ومن تتبعي لباقي الدراسات التي كُتبت باللغة العربية رأيت مدى الفرق في التعامل النقدي لهذه الدراسة وباقي الدراسات. فقد وقع العديد من النقاد العرب في أخطاء وتخمينات مشوّشة، ما كانوا سيقعون بها لو كلّفوا أنفسهم واطلعوا على هذه الدراسة القيّمة، راجع: سنداوي ١٩٩٠. ومن الدراسات الأجنبية عن الشاعرة، راجع:
Rooke 1997, pp. 242-246; p. 259; p. 269; Malti-Douglas 1987, pp. 3-20.

٢ كتبت طوقان عددًا من القصائد موقعة بأسماء مستعارة. ففي العام ١٩٤٩، نشرت في مجلة «الرسالة» عدد ٨٤٤ قصيدة «غيب البرق»، وفي العدد ٨٤٦ من العام نفسه قصيدة «من الأعماق»، تحت اسم (المطوّقة). هذا ويعتقد الناقد رجاء النقاش أنها قد نشرت تحت اسم مستعار آخر هو (دنانير) بعضًا من كتاباتها النثرية. راجع: النقاش ١٩٧٦، ص ١٢٢–١٢٥. وقد استلهمت الشاعرة الأسم، حسبما قالت، من «قول أبي فرج عن الشاعرة دنانير جارية يحيى البرمكي: وكانت دنانير شريفة عفيفة». راجع شهادة الشاعرة عن استعمالها للاسم في طوقان ١٩٨٥، ص ٨٩. على أن سنداوي يثبت في دراسته ثلاث قصائد للشاعرة نشرت في مجلة «الرسالة» بين الأعوام ١٩٤٠ و١٩٤٢، موقعة باسم (دنانير). راجع سنداوي ١٩٩٠، ص ١٨٧–١٨٨؛ ص ١٩٣–١٩٤؛ ص ٢٠٠.

٣ راجع: كامبل ١٩٩٧، ج ٢، ص ٨٤٩.

٤ راجع النقاش ١٩٩١، ص ٣٨٣.

٥ راجع المناصرة ١٩٩٩، ١٠٥–١١١.

٦ راجع عن هذه القصائد ومكان نشرها في سنداوي ١٩٩٠، ص ١١–١١٢

ص ١٧٩–١٨١، وراجع، أيضًا، رأي الناقد يوسف بكار حول بدايات الشاعرة في بكار ٢٠٠٠، ص ١٠–١٣.

٧ راجع سنداوي ١٩٩٠، ص ١٨١–١٨٣.

٨ راجع طوقان ١٩٤٦.

٩ كانت الشاعرة قد أهدت قصيدتها «مع لاجئة في العيد» التي نشرتها في «الرسالة»، العدد ٩٤٤، عام ١٩٥١ للمعداوي. راجع النقاش ١٩٧٦، ص ٧١. هذا وقد أسقطت هذا الإهداء من مجموعة أعمالها الكاملة الصادرة عام ١٩٨٨. راجع القصيدة في طوقان ١٩٨٨، ص ١٤٠–١٤٣.

١٠ راجع طوقان ١٩٥٢. وراجع حول حيثيات إصدار الديوان في النقاش ١٩٧٦، ص ٧٦–١٧٧ص ٨٤–٨٦. وكان الناقد المصري رجاء النقاش، أحد تلاميذ المعداوي، قد استأذن الشاعرة فدوى طوقان في نشر مراسلاتها الشخصية مع المعداوي، الأمر الذي أفسح المجال لإلقاء الضوء على مرحلة مركزية من حياة الشاعرة الشعرية والشخصية، وتعميق فهم حركية التفاعل الأدبي للشاعرة في أقطار العالم العربي. راجع الكتاب في النقاش ١٩٧٦. وراجع بعض تفاصيل الجدل الذي دار حول الكتاب في: النقاش ١٩٩٢، ص ٣٧١–٣٧٧.

١١ راجع قصيدة «في ضباب التأمل»، في طوقان ١٩٨٨، ص ٦٣.

١٢ من قصيدة «حياة»، راجع: طوقان ١٩٨٨، ص ٤٦.

١٣ لاحظ كيف تحوّل الشاعرة لحظة تأملها بمنظر طبيعي إلى قصيدة حزن وأسى تعبّر عن ظلم الإنسان. راجع قصيدة «مع سنابل القمح» في طوقان ١٩٨٨، ص ٣٠–٣٣.

١٤ راجع قصيدة «من وراء الجدران» في طوقان ١٩٨٨، ص ١١٣–١١٥.

١٥ هي على التوالي «الروض المستباح»، «اليقظة»، «بعد الكارثة»، «لاجئة في العيد»، «رقية»، «صورة من النكبة». راجع طوقان ١٩٨٨، ص ١٢٩–١٥٠.

١٦ راجع حول تفاعل إبراهيم طوقان الشعري والوطني في طه ٢٠٠٣.

١٧ خرج مندور ضد الخطابية التقليدية وأقر وجوب إحساس الشاعر بتأثير عناصر اللغة واستخدامها في محادثة النفس والوجدان، دون تكلّف ولا جهد شعري مصطنع. راجع

راي مندور: مندور ١٩٨٣، ص ١١٧-١٢٤ . ويقابل الشعر المهموس عند مندور الأداء النفسي عند أنور المعداوي. راجع: النقاش ١٩٧٦، ص ٣٧ .

١٨ راجع طوقان ١٩٥٧ .

١٩ راجع حول الالتزام في الأدب العربي المعاصر في ستير ١٩٩٨، ص ١٩٩-٢٣٠؛ ستير ٢٠٠٢، ص ٥-١٣؛ إسماعيل ١٩٩٤، ص ٣٢١-٣٥٥؛ جيوسي ٢٠٠١، ص ٦١٧-٦٣٠ .
Jayyusi 1977, pp. 574-583; Cachia 1990, pp. 94-96; Frangieh 2000, pp. 222-250; Meisami 1998, vol. I, pp.175-177.

٢٠ على الرغم من التفاؤل الحذر في الديوان نشير هنا إلى بعض القصائد التي تحمل في طيّاتها سوداوية «وحدي مع الأيام»، راجع «الصخرة»، في طوقان ١٩٨٨، ص ٢٤٧-٢٥٣؛ «أنا راحل»، طوقان ١٩٨٨، ص ٢٥٤-٢٥٧؛ «هباء»، طوقان ١٩٨٨، ص ٢٥٨-٢٦٠؛ «دوامة الغبار»، في طوقان ١٩٨٨، ص ٢٦١-٢٦٥ . وراجع حول هذه القضية في سعيد ١٩٧٥، ص ١٠٢-١٠٦ .

٢١ راجع قصيدة «دوامة الغبار» في طوقان ١٩٨٨، ص ٢٦٥ .

٢٢ راجع قصيدة «هباء» في طوقان ١٩٨٨، ص ٢٥٨-٢٦٠ .

٢٣ راجع طوقان ١٩٦٠ .

٢٤ راجع قصيدة «صلاة إلى العام الجديد» في طوقان ١٩٨٨، ص ٣١٣ .

٢٥ راجع في هذا المجال رفقه ١٩٦١، ص ١٤٧-١٤٨ .

٢٦ تقول سلمى الخضراء الجيوسي عن الحب في شعر طوقان إنه «كان انشغالها الأساسي في حياتها، حتى في وقت متأخر من حياتها الشعرية، يدور بالدرجة الأولى حول علاقتها الشخصية في الحب». راجع الجيوسي ٢٠٠١، ص ٧٢٣؛ Jayyusi 1977, pp. 657.

٢٧ راجع قصيدة «الإله الذي مات» في طوقان ١٩٨٨، ص ٣٩١-٣٩٤ .

٢٨ إن مراجعة أقوال طوقان في سيرتها الذاتية «رحلة جبلية رحلة صعبة» يدل على مدى القهر النفسي الذي كانت تخضع له الفتاة في المجتمع العربي التقليدي. فقد هُدّدت بالقتل وحُرِمت من دراستها الابتدائية لمجرّد أن عاكسها فتى ورمى إليها بزهرة فلّ، وقد

فكّرت بالانتحار بعد هذا الحرمان، لمجرد ان الانتحار هو فعل ممارسة الحرية الأوحد بالنسبة لها، الذي كان سيفقدها من لاشيئيتها، على حدّ تعبيرها. راجع طوقان ١٩٨٥، ص ٥٦-٥٩. وتقول طوقان في معرض تفسيرها لاستعمالها الاسماء المستعارة في بداية حياتها الشعرية: «كانت كلمة الحب تقترن في ذهني بصورة الفضيحة والعار، فهذه هي الصورة التي طبعتها في نفسي البيئة المحيطة منذ الصغر»، وتكمل لتؤكّد للقارئ ان «شعر الحب لا ينفي صفة العفة والشرف عن الأنثى قائلة ذلك الشعر». راجع طوقان ١٩٨٥، ص ٨٩.

٢٩ راجع طوقان ١٩٦٩. وقد كتب الناشرون على غلاف مجلة «الآداب» عن الديوان أنه جاء لتعزيز صوت المقاومة الفلسطينية. راجع «الآداب» (١٧ أكتوبر ١٩٦٩)، الغلاف الخارجي. راجع ايضاً: الجيوسي ٢٠٠١، الهامش ١٣، ص ٧٢٣.

٣٠ راجع قصيدة «إلى الوجه الذي ضاع في التيه» في طوقان ١٩٨٨، ص ٥٣٦.

٣١ راجع قصيدة «عاشق موته» في طوقان ١٩٨٨، ص ٥٥٢. وتقول طوقان في قصيدة «إلى الوجه الذي ضاع في التيه»، المذكورة اعلاه: «وبلادي كوز رمّان يفور الدمّ فيه ويخصّم وحياتي تستمرّ وحياتي تستمر». راجع طوقان ١٩٨٨، ص ٥٤١.

٣٢ راجع قصيدة «سونيا المرافقة» في طوقان ١٩٨٨، ص ٥٩٠-٦٠١. من ديوان «على قمة الدنيا وحيداً»، راجع طوقان ١٩٧٣.

٣٣ راجع قصيدة «في المدينة» في طوقان ١٩٨٨، ص ٥٧٢-٥٨١. من ديوان «على قمة الدنيا وحيداً».

٣٤ أنظر، على سبيل المثال، قصيدة «كوابيس الليل والنهار»، من ديوان «على قمة الدنيا وحيداً».

٣٥ أنظر، مثلاً، قصيدة «أمام الباب المغلق» في طوقان ١٩٨٨، ص ٤٤١-٤٥٠. من ديوان «أمام الباب المغلق»، راجع: طوقان ١٩٦٨.

٣٦ راجع طوقان ١٩٨٨، ص ٦٢٦-٦٢٨. من ديوان «على قمة الدنيا وحيداً».

٣٧ راجع قصيدة «إيتان في الشبكة الفولاذية» في طوقان ١٩٨٨، ص ٦٢٨.

٣٨ كمّا تشكل القصائد الوطنية لدى الشاعرة القسم الاكبر من مجموعاتها الشعرية.

٣٩ راجع في هذا المجال حول حركية الادب وتفاعله التاريخي والتزامني في: Snir 1998, pp. 87-121.

٤٠ راجع ما قاله أدونيس (ولد ١٩٣٠)، حول النصّ الشعري المنفتح على التجريب في أدونيس ١٩٨٥، ص ٧٣.

٤١ راجع حول دور هاتين الشخصيتين في الشعر العربي الحديث في بدوي ١٩٩٠، ص ٢٥٠-٢٧٠.

٤٢ نقتبس هنا ما جاء على لسان صاحب مجلة «الأمالي» البيروتية، عمر فروخ، في مدح قصيدة للشاعرة، لنتبيّن من خلالها ان طوقان قد ارضت الذوق العام التقليدي، يقول فروخ: «هذه الابيات لشاعرة ناشئة، وفي الوقت الذي نرى كثيرين من الرجال ينظمون شعرًا مؤنثًا رقيقًا، نرى فتاة في الخطوات الأولى من حياتها تعيد إلى خيالنا ذكرى أبي تمام والمتنبي وتطلع بديباجة شوقي». نقلاً عن طوقان ١٩٨٥، ص ٨٩. راجع، أيضًا، ما جاء على لسان طوقان حول تقدير أحمد حسن الزيات صاحب مجلة «الرسالة» لشعرها في طوقان ١٩٨٥، ص ١١٠-١١١. ونسجل، أيضًا، في هذا المجال ما جاء على لسان طوقان في مدى ترسّخ المعجم التقليدي الثقافي والشعري فيها. فهي تؤكّد ان اخاها إبراهيم كان قد حذّرها من حفظ الشعر الحديث باستثناء شعر ممثّلي المدرسة التقليدية الاتباعية وانها التحت بنصيحته وعملت على مدى سنوات على الاهتمام بالديباجة والتعابير الفخمة. راجع طوقان ١٩٨٥، ص ٨٨-٨٩.

٤٣ من المفيد في هذا السياق الإشارة إلى قصيدة «لن أبيع حبّه» التي اهدتها الشاعرة للشاعر الإيطالي، صقلي الاصل، سلفاتور كوازيمودو (Salvatore Quasimodo)، عند لقائها به في مدينة ستوكهولم. القصيدة حسب رأيي تعكس دور أنوثتها في فاعليّتها الشعرية، تقول الشاعرة: «قلت: في عينيك عمق، / انت حلوه / قلتها في رغبة مهموسة الجرس [...] انا أنثى فاغتفر للقلب زهوه / كلما دغدغه همسك: في عينيك عمق / انت حلوه». راجع طوقان ١٩٨٨، ص ٢٣٩. إن في القصيدة ما يشير إلى تفاعل أنوثتها في المحيط الشعري، وهو تفاعل كانت الشاعرة تعيه، بل وتتقبّله بحساسيّتها المعهودة. على ان هذا التفاعل الأنثوي لم يكن على الإطلاق العنصر الوحيد في دورها الشعري، إنما ساهم بشكل إيجابي في دفع مساهمتها الشعرية، مما اقتضى التنويه.

٤٤ علينا التنويه، في هذا المجال، بالشهرة العالية التي وصلت إليها طوقان في مصر في بداية سنوات الخمسين من القرن الفائت. فقد زارت الشاعرة مصر في العام ١٩٥٠، ولقديرًا لها نظم لها أحد الشعراء المحليين عبد الرحيم صارو قصيدة ترحيب وتقدير تدل على مدى انتشار شعرها في مصر، وبالتالي العالم العربي، خصوصًا وان القاهرة كانت عاصمة الأدب العربي في تلك الفترة، قبل ان تشاطرها في ذلك بيروت لاحقًا. راجع حول الزيارة

وقصيدة صارو في النقاش ١٩٧٦، ص ٢٣٩-٢٤٤.

٤٥ راجع جيوسي ٢٠٠١، ص ٦٠٥؛ Jayyusi 1977, pp 563
٤٦ راجع سعيد ١٩٦١، ص ٩٢.

٤٧ تؤكد الشاعرة أن الرومانسية جزء لا يتجزأ من كينونتها الوجودية التي لا يمكنها التخلّي عنها أبدًا، «إن الرومانسية جزء من تكوين الإنسان، وهي جزء خالد أصيل من النفس البشرية إذا فقدته فقدت ثراءها الوجداني». راجع سنداوي ١٩٩٠، ص ٢٠.

المراجع

- أدونيس. ١٩٨٥. «سياسة الشعر». بيروت: دار الآداب.
- الأسد، ناصر الدين. ١٩٦١. «محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن». القاهرة (٢): جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية.
- إسماعيل، عز الدين. ١٩٩٤. «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية». القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- بارود، محمد جمال. ١٩٩٠. «تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر». الحداثة ١: النهضة، التحديث، القديم والجديد. دمشق: دار عيبال. ص ٢٥٠-٢٧٤.
- بركات، جميل. ١٩٨٩. «فلسطين والشعر». عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- بكار، يوسف. ٢٠٠٠. «الرحلة المنسية. فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية». المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الجيوسي، سلمى الخضراء. ٢٠٠١. «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث». ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- رفقه، فؤاد. ١٩٦١. «أعطنا حبًا لفدوى طوقان». شعر ١٨ (١٩٦١)، ص ١٤٧-١٤٨.
- سعيد، خالدة (خزامى صبري). ١٩٥٧. «وجدتها لفدوى طوقان». شعر ٤ (١٩٥٧) ص ١٠٢-١٠٦.
- سعيد، خالدة. ١٩٦١. «بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث». شعر ١٩ (١٩٦١)، ص ٨٨-٩٦.
- السمان، غادا. ٢٠٠١. «إسرائيليات بأقلام عربية». بيروت: دار الهادي.
- سنداوي، خالد. ١٩٩٠. «الصورة الشعرية عند فدوى طوقان». رسالة ماجستير، جامعة حيفا، ١٩٩٠.
- سنير، رؤوبين. ١٩٩٨. «غريقًا في النور: قراءة في قصيدة (نار الشعر) لعبد الوهاب البياتي». الكرمل – أبحاث في اللغة والأدب ١٨-١٩ (١٩٩٧-١٩٩٨)، ص ١٩٩-٢٣٠.
- سنير، رؤوبين. ٢٠٠٢. «ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي».

بيروت–لندن: دار الساقي.

- شاكر، تهاني عبد الفتاح. ٢٠٠٢. «السيرة الذاتية في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس، نموذجًا» بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الشيخ، غريد. ١٩٩٤. «فدوى طوقان. شعر والتزام» بيروت: دار الكتب العلمية.
- صندوق، راضي. ٢٠٠٠. «شعراء فلسطين في القرن العشرين». توثيق انطولوجي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- طه، المتوكل. ٢٠٠٣. «دراسة في (الثلاثاء الحمراء): البحث عن شاعر آخر». القدس: بيت المقدس.
- طوقان، فدوى. ١٩٤٦. «أخي إبراهيم». يافا: المكتبة العصرية.
- طوقان، فدوى. ١٩٥٢. «وحدي مع الأيام». القاهرة: لجنة النشر للجامعيين.
- طوقان، فدوى. ١٩٥٧. «وجدتها». بيروت: دار الآداب.
- طوقان، فدوى. ١٩٦٠. «أعطنا حبًا». بيروت: دار الآداب.
- طوقان، فدوى. ١٩٦٨. «أمام الباب المغلق». عكا: دار الجليل.
- طوقان، فدوى. ١٩٦٩. «الليل والفرسان». بيروت: دار الآداب.
- طوقان، فدوى. ١٩٧٣. «على قمة الدنيا وحيدًا». بيروت: دار الآداب.
- طوقان، فدوى. ١٩٨٥. «رحلة صعبة رحلة جبلية». عكا: دار الأسوار.
- طوقان، فدوى. ١٩٨٨. «ديوان فدوى طوقان». بيروت: دار العودة.
- كامبل، روبرت. ١٩٩٦. «أعلام الأدب العربي المعاصر. سير وسير ذاتية». بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع.
- غريب، روز. ١٩٨٠. «نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر». بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المناصرة، عز الدين. ١٩٩٩. «هامش النص الشعري: مقاربات نقدية في الشعر والشعراء والشعريات». عمّان: وزارة الثقافة.
- مندور، محمد. ١٩٨٣؟. «في الميزان الجديد». القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- النقاش، رجاء. ١٩٧٦. «صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر». بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- النقاش، رجاء. ١٩٩٢. «ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء». الصفاة–القاهرة: دار سعاد الصباح.

- Cachia, Pierre. 1990. *An Overview of Modern Arabic Literature.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Frangieh, Bassam. 2000. "Modern Arabic poetry: Vision and Reality". In: Kamal Abdel-Malek & Wael Hallaq (eds.). *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature.* Leiden: Brill. pp. 222-250.

– Jayyusi, Salma Khadra. 1977. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Leiden: Brill.

– Malti-Douglas, Fadwa. 1987. "Autogynography: is the Subject Different?". In: D. Stanton (ed.), *The Female Autography: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago: Chicago University Press. pp. 3-20.

– Meisami, Julie Scott & Starkey, Paul (eds.). 1998. *Encyclopedia of Arabic Literature*. London - New York: Routledge.

– Rooke, Tetz. 1997. *In My Childhood: A Study of Arabic Autobiography*. Stockholm: Stockholm University.

– Snir, Reuven. 1998. "Synchronic and Diachronic in Modern Arabic Literature". In: S. Ballas & R. Snir (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*. Toronto: York press. pp. 87-121.

باحث ومحاضر فلسطيني بدرجة دكتوراة في موضوع الشعر العربي الحديث
في جامعة حيفا

غريب عسقلاني

قوس الرّبابة على وتر مقطوع

غزة هي الحالة

الجغرافيا المصادرة، المطرودة من جفاف صحراء النقب إلى حضن المتوسّط، جُرْفٌ من يابسة فقيرة، ترقد على بعض ماء عذب، وكثير من ماء مالح تُسرّب وما زال يتسرّب من ماء البحر، يقتل نهر الماء الجوفي كلما شدّتنا الجنوب إلى رحاله.

سوافٍ وتلال وبطون رملية تكوّنت بفعل جيولوجيا قديمة وحديثة، رمال زحفت على الأرض المجاورة شرقًا، طمرت تربةً وأشجارًا ومدنًا وقرى لترقد غزة على منجم حضارات وتواريخ خُيّل للعابثين أنها طُمست.. وكان قتل الأشياء عادة حميدة، وفعل مبرر.

في الفاجعة الأولى طورد الناس حتى وصلوا إلى السواقي، سوّيت الرّمال وصارت أمكنة شبه معمورة، بعض الخيام والأكواخ، وبيوت صفيح تمددت وسُمّيت مخيمات لاجئين، تبلورت فيها الأجيال، تناسخت وتناسلت وأصبح المخيم واقعًا سكانيًا، لا هو بالمدينة ولا هو بالقرية أو الكفر أو النجع أو البادية، لكنه المرجل الذي تفاعلت فيه كل الأمكنة، ولم تفقد خواصها، اندغمت الحالات ولم تندمج، اختلطت ولم تنصهر أو تذوب، وشكّلت ظاهرةً سكانيةً لها حضورها ومقوّمات وجودها، لها أهدافها وأحلامها. استخلصت هذه الكتلة البشرية مبرّراتها وسيّرت صيرورتها لتصبح كيانًا اجتماعيًا وحالة حاضرة، تشدّ الدارسين وتدهش المراقبين، وتحيّر علماء الاجتماع ومحترفي تأويل السوسيولوجيا.

في غزة تتجاور المدينة والقرية والمخيّم، يحدث الاندغام لدرجة التكامل، ويُطرح السؤال المشترك. ما معنى أن تكون هنا والوطن خلف بوّابة على مرمى حجر، أو على مدى رشقة نظر، العين ترى واليد ترشق، والحمولة عبوّات حقد وبأس وتمرُّد، العبوّة حجر بقي على الأرض ينتظر اللحظة.

حجر هامشي مرفوض يسكن أديم الأرض، ينتظر لحظة توهّج، لا تدري القبضات الغاضبة أن حجارة الأرض، نتف من صخورها، تحدث فعلاً كالمعركة وهو ليس بمعركة،

ثورة وهو ليس بثورة، انفجار امتدّ انفجارات متتالية لم تهدأ بعد. اندفاع جيوش بلا رتب أو مراتب، كل الناس من كل الطوائف والشرائح والاعمار، الكهل والرجل والشاب والطفل والأمهات والأجنّة في بطون الحوامل.

ما الذي حدث وما زال؟

وعلى أي المعادلات تسير الحالة وتتبلور الأحوال؟

لا معادلة غير حتمية الصدام.

ولا قانون غير قانون الانتفاضة التي عثرت على وسائلها.

لا ميزان بين قوى العظم واللحم الآدمي وبين البارود وفولاذ الدبابات والعربات المجنزرة. ولا اختراق غير ما تحدثه الحجارة في بنية الوجدان الإنساني، وما تصنعه القذائف والمقذوفات في العظم واللحم.

لا توصيف، فالوصف أقصر من الموصوف، والحدث تجاوز الوعي المقدّر والتوقّع المحتمل، فالأمر تجاوز منطق الرؤيا. فوران يتجاوز درجات الغليان الفيزيائية وانفجار عن مقياس لا يقيس انشطار أنوية الدمار الشامل، لأن الانفجار هذه المرة، دمر الافكار والمقولات والأسس التي قولبت طاقات الشعوب والجماعات المضطهدة.

الحالة هنا تقرر قانونًا جديدًا هو قانون الانتفاضة الشعبية، والشعب الفلسطيني هو المبادر والمتفجر.

الانتفاضة سباق حياة في غزة المحاصرة بين بوابتين من حديد وبارود، غزة منفيّة أقصى جنوب الخارطة، تقطعها السيارة في نصف ساعة على طول ٤٥ كيلو مترًا وعرض ثمانية كيلو مترات، تتمدّد وتنكمش مع شهيق وزفير المعاناة اليومية، وغزة رئة استوعبت هواء الكون وطيّرته رسائل غضب، فالانتفاضة أصبحت أهمّ معالم الحياة تحت وطاة الاحتلال، وهي الوسيلة الوحيدة المتاحة لان الظلم استشرى، والرياح أتت بما لا يتفق مع مرافئ السفن ومحطّات الوصول المنتظرة، ولأن الزمن العربي الإسرائيلي لم يتلقط اتجاه بوصلة الناس، تُكرّس الانتفاضة جهدًا مشروعًا ومفتوحًا على كافة الاحتمالات، فهي الملاذ لشعب ما عاد يمتلك من مقوّمات الحياة غير الرغبة في الحياة على جغرافيا محدّدة في كنف دولة وتحت راية.

تلك بواعث المواجهة، وفي المواجهة تتعدّد الصور والوجوه، ويتجلّى وجه الله ووجه الوطن مهما تنوّعت الافكار والبرامج، ومظاهر القصور والمتاهات المتوقعة التي لم تشكّل استثناءً لا يكرّس الانفصام الذي يقود إلى الانفصال أو الاقتتال مهما تعقدت مظاهر الخصومة، وهذه خصوصية مفاجئة، وعلى الباحثين في علوم الاجتماع السياسي دراستها

واستخلاص عبرها، لأنها جوهر الحالة وهي الطريق إلى بلورة نظرية الحاجة والمُتاح، والموجود والممكن، والتجاوز عند الضرورة، والتريُّث قبل الانفجار، والتشظّي الذي يَلْتئِمُ لوحةً غير سوريالية، وإن بدت أشدّ غرابة. فالحياة في هذا الوطن غرائبية عجائبية، لا تَتَمَنْطَقُ بقوة الشياطين وأدوات اللاواقعي والخيالي. الحياة قفزت عن واقعية الأشياء وأوجدت ممارسات مفاجئة تدهش الآخرين، والحمد كل الحمد لوسائل الإعلام المسموعة والمرئية، والشكر كل الشكر لكرامات تكنولوجيا ثورة المعلومات التي تصدر الخبر عند وقوعه وتقف بالمرصاد للتأويل والتكذيب، فالصورة سيّدة الموقف، والجغرافيا المصادرة تصبح باتساع الدنيا تثير الأسئلة في فضاءات المعمورة.

وفلسطين تطرح الأسئلة.

سواد النهار وبياض الليل / غزة مضغوطة بين بوابتين

بيت حانون (إيرز) شمالاً تدفعك إلى وطن مصادر اسمه (إسرائيل)، وبوابة رفح جنوبًا تأخذك إلى مصر (بلاد العرب أوطاني) إذا ما اجتزت أسلاك «كامب ديفيد» وأشواك السلام المفصوص من سلام العافية، (إيرز) بوابة الحلابات، تشفط العمال عرايا حتى من طعام الإفطار، ضحايا محتملة لأصابع جندي مرتعشة سجنوه في برج المراقبة، علّقوه في الهواء يمارس الخوف والتوجّس والذعر على مدار الساعة، رغم هدير الـ «أباتشي» التي تحتلُّ السماء والدبابات التي تحرث الأرض، وجندي برج المراقبة زحفت كل حواسه الخمس إلى أطراف أصابعه على الزناد. والعمال قطعانًا يمضون وقطعانًا يعودون، بقايا آدمية هامدة بفعل رضاعة عكسية أخذت العافية وانحلَّ فيها البدن وتسلّخ الجلد خلال ثماني ساعات عمل في الحقول والمصانع والورش وأشغال الطرق السوداء، يكمل ذلك عشر ساعات مرافقة لتأمين الوصول والعودة.

يخرج العامل إلى الحلابات قبل أن يلفظ الليل آخر العتمة، يصلّي الفجر على رمال ما قبل الحاجز مع بياض أول النهار، ويعود بعد صلاة المغرب وقد يدركه آذان العشاء، مكدود يطارد رزق العيال، والعيال ينتشرون في الأزقة رصيدهم الأهمّ الحجارة، والحالة صارت واقعًا بفعل طول التداول.

ولان للحياة في غزة شؤونًا أخرى، فلا بد من التعايش مع الآني لحظة بلحظة، عبور إلى الآتي المفتوح على فضاءات لا تتعامل معها الرحمة في المدى المنظور، وليس أمام الناس غير تقمُّص الإصرار على البقاء بانتظار يوم قادم من رحم الغيب، يحدسه الناس ولا يمسكون بمقوماته، واقع يمدّ لسانه لشطحات المبدعين وهواة الفنتازيا في زمن تتقولب فيه الأشياء،

لتدخل في منظومة الإدراك ضمن محددات مادية الكون.

والكون هنا بين معبرين يعيش المحاكمة، بين موت الحياة، أو الحياة في موت مقيم، بين شربة ماء عذب أو التعوُّد على ماء مالح يخرج من بئر تفحّم احتجاجًا على مصادرة الينابيع وخزّانات المياه الجوفية تحت قاعدة الجدار العازل أو الفاصل، سيّان.

هل هي المقاربة بين زلزال لم يحدث، لكن موجودات المكان تؤكّد حدوث أكثر من زلزال بدرجات تجاوزت مقياس ريختر، فهل ينتحر ريختر لانه لم يفكر في مقياس زلزال البارود بقرارات الإعدام المُسبقة، وترك لشارون تسجيل براءة الاختراع، ام ان القضية معلقة بين رسالة العلم ورسالة الأخلاق، هل هي قضية خلافية بين جنرالات الحرب وممثّلي الرّب في إسرائيل، قد يكون الامر كذلك لكن الانفجارات حدثت وما زالت، ودرجات القياس يدركها الناس على جلودهم وبقايا أجسادهم، ولغزة قراءة فريدة تقوم على الاختيار بين طفولة مفقودة، وشباب مقصوف، ورضيع لم يشبع من صدر أمه يستقبل قذيفة صُمّمت لاختراق الدروع.

رفح عالم آخر

يعيش الناس على إيقاعات خاصة، وحكايات خاصة، لم يعد الموت هنا مفاجاة او فاجعة، ولا هدم البيوت حادثًا استثنائيًا، ولا اختراق الرصاص صدر رضيع على صدر أمه فعلاً يفوق التصور، الإيقاع شديد الخصوصية، الموت والهدم والتجريف، وغياب الصغار والكبار صارت من مالوف الحياة، لا تثير عجبًا أو استهجانًا إلا عند المراقب القادم من خارج المكان، وأعضاء الطواقم الصحفية والإعلامية، وطواقم حقوق الإنسان والمنظمات الإنسانية.

سئم الناس من الحديث، المكان يتحدث فالناس هنا لا يثقون بالسياسة ولا يابهون بالسياسيين، يهزأون من الفضائيات وقنوات البث المباشر، لانها ترسل أطراف الحدث، ولا تقترب من بؤرة الإنفجار، الناس هم الحدث وهم ضحاياه، الآدميون والأشجار والحيوانات والبيوت، أرواح تتقافز في المكان لا تموت، تغفو مع انطفاء لؤلؤة عين الشهيد، وتُستَفَزّ مع شلل الأعضاء والأطراف المصابة أو المبتورة، تسكن الأرواح الحفر التي تخلفها جذوع الأشجار التي اقتلعت بعد طول ثبات، تهجع الأرواح قبل الفجر بين ركام البيوت المنسوفة أو المقصوفة أو المحرَقة، تلملم حكايات المكان وتحتفظ بأسرارها المقدّسة.

في رفح تتبدّل الأشياء، تتناوب الحالات والاحوال، والموت سيّد المكان، الطير في الفضاء مذعور من الطائرات الزنانة، الأزيز يربك خفق الأجنحة، ينعف ريشها، يصرعها ضغطًا أو

تفريغ هواء أو فرقعة، تدور الطيور ثم تسقط في قبور الآدميين، أو عند مرقد الشواهد، أو في ظلّ جثّة حيوان، فلا فسحة للحياة في الموت، ولكان الحياة تهيُّؤٌ فاصل لحكاية بدايتها الموت ونهايتها موت، وما بينها موت وذكرى لا تموت. هذا ما تمتم به من أخذني إلى الرجل صالح أبو مور لزيارة ابنه الطفل ابن العاشرة، إبراهيم، الذي لم يكن يأبه لما كان يدور، ملعبه الأثير بالقرب من بوابة صلاح الدين، يأخذ كرته وينظّم فريقه ويمارس هوايته يستعرض قدراته على تمرير الكرات، ويصوب نحو مرمى الفريق الخصم.

ويشهد الملعب لاعبًا مناورًا ذكيًا وخفيفًا، وراشقًا للأهداف لا يخيب.

يقول أُستاذ الألعاب في المدرسة :

– يصر إبراهيم عينه اليسرى، ويفتح اليمنى على أقصى اتّساع، فلا يخطئ الزاوية ولن يرضى بأقل من ارتطام حارس المرمى بالأرض مهزومًا، غرامه أن يُرقّص الحارس قبل أن يُسدّد.

ولكنه عند بوابة صلاح الدين يستفزّ قنّاصًا يراقب المكان من برجه العالي، القنّاص شبحه على صليب منظار البندقية، وقذف فانطفأت عين اللاعب، ضاعت العين العسلية الذكية وسكت كهف العين، عين زجاجية ميّتة لا تميّز بين الدمع والقذى.

مشكلة إبراهيم أن العين المفقوءة لم تتوقّف عن الإدماع، الأمر الذي يثير عجب الطبيب المعالج.

والد الطفل يسأل :

– إلى متى ستظل الدموع؟

يقول الطبيب الذي خذله عِلْمه :

– إلى أن يجف معين غدّة الدمع.

– متى؟!

يراوغ الطبيب الذي يعزّ عليه استئصال الغدّة.

– عندما تدرك الغدّة عبث اللعبة، وأن العين الزجاجية لا تنظّفها الدموع.

هؤلاء من فعلوها

سالي الشاعر، تيبّس ساعدها الأيمن على انشاءة طارئة، رصاصة عوراء هشّمت عظم المرفق، وقتلت أعصاب الكف. الاصابع ظلت مضمومة ما عدا السبّابة، الذي ذعر عصبه، وبقي مشدودًا ليبقى الإصبع مشدودًا يقرر حاله.. السبّابة تشير :

– هؤلاء من فعلوها..

كان الإصبع يشير إلى جنود أقاموا متراسهم قريبًا من البيت . قالت :

– كنت على السطح أتفرّج على الناس في بيت عزاء محمود، صديق أخي الشهيد جمال، وفجأة حاصرت الدبّابات الحارة، وأطلقت القذائف، وانهمر الرصاص، هربتُ إلى أسفل، لكن الرصاصة لحقتني فارتميت على الأرض ولم أصحُ إلا في المستشفى .

البيت عارٍ، يعود لقريب مغترب، لجأت إليه الأسرة بعد أن جرفت الآليات البيت في منطقة الشريط الحدودي وقتلت جمال .

الأب يتكوّم في الزاوية، يتلفّع ببطانيّة سوداء هدية من « الصليب الأحمر » يدسّ بخاخة في فمه بين الحين والحين، يستقيم تنفسه، وتسكن عيناه، يبصق سعالاً جافًا، يزحف إلى الستين، جسده يقول إنه عايش المرض منذ زمن طويل .

– هذه المنطقة اسمها « الجنينة »، كانت جنينة رفح، صارت مقبرة .

سالي مبطوحة، تسند خصرها على مرفق يدها اليمنى، وتدرّب اليسرى على الكتاب . انظرُ إليها، تبتسم ثم سرعان ما يتقمّصها تجهُّم مفاجئ، أسمع فحيح تنهُّدها . . أتساءل : كيف يتنهّد الصغار، تنهض سالي تفتح صفحات دفترها :

– هذا خط اليمنى قبل الإصابة، وهذا خط اليسرى .

شتّان، فالفرق كبير، خطّ اليمنى جميل واثق . وخطّ اليسرى خجول متعثّر يبحث عن لياقة مفقودة .

اخذتُ يد سالي، حاولت فرد أصابعها المضمومة، لم تستجب وظلت مضمومة، حاولت تعديل وضع الساعد المشدود، رأيتُ الألم على وجه الطفلة فأحجمت، وظلت السبابة تتّهم .

– هل رأيتِ الجندي الذي أطلق عليك النار يا سالي ؟

– رأيت الجندي الذي قتل جمال .

– هل تستطيعين التعرُّف عليه ؟

– كنت خائفة، وكان الجندي مُرعبًا .

عين سالي صافية يسكنها حزن عميق، وكأنّها قفزت عن عمرها إلى مستقبل مجهول، سألتني بصوت متردد :

– هل للجنود أولاد مثلنا ؟

أنياب الجرّافات

للجرافات الإسرائيلية مهام أخرى في غزّة، وللجرّافات أدوات ملحقة تقوم بأعمال التجريف والهدم واقتلاع الأشجار. بارود العدو يحصد الأرواح وجرّافات العدو تقبض على أرواح الشجر والحجر، والأقدار في غزة موصولة مترابطة.

عمي حامد المنجد الجميل الذي اشتغل بأصابعه الذهبية فراش العرسان وطرّز ملاءات العرائس، تقاعد عن مهنته واشترى عشرة دونمات فأصبح مالكًا في بيت حانون.

الأرض بيّارة برتقال، وعمي حامد يسري مع نجمة الصبح، يتفقّد الشجر، يترنّم بأهازيج الأعراس بعد أن يتلو آيات من الذكر الحكيم.

جُرفت البيارة ورُدم البشر.

– شجرة واحدة استعصت على سنّ الجرافة.

يبكي عمي حامد كما لم يبكِ ولدًا أو زوجة، وهو الذي فقد أحبّ أولاده إلى نفسه في الانتفاضة الأولى، وفقد زوجته التي ذوت حزنًا على ولدها بعد أسابيع من الموت. قال:

– صارت البيّارة ساحة للغربان وجراء الثعالب الضالّة.

– في المال ولا في العيال يا عمي.

– الشجرة مثل الولد، تربيها فتعوض عليك تعبك وتغنيك عن السؤال.

يُحدّث نفسه:

– السؤال وعرفناه، والجواب لم نسمعه بعد

الذي يؤرق عمي لدرجة الموت، هو كيف يصل إلى الأرض بعد أن اعتبرت نطاقًا أمنيًا، يعزّي نفسه:

– الأرض باقية، لا ترحل ولا تهاجر، لكن الشجرة اليتيمة عطشانة..

عمي حامد يحوم حول الأرض ينتهز الفرصة ليدلق جالون الماء حول الشجرة.. وفي يوم آوى إلى فراشه وقد ضربته القشعريرة.

– ما بك يا عمي؟

– الشجرة ضامت يا ولدي.

– وكيف عرفت؟

– سكنها الغراب، ولم تطلق أزهارها. الشجرة حزينة.

– وهل يحزن الشجر..؟

– كل من تسكنه الروح يفرح ويحزن.

يفاجئني منطق عمي، الروح تفرح وتحزن، والروح تعلن الحداد، ولكل روح أسلوبها

الخاص وطريقة تعبيرها .

الامر الذي يحيّر الناس في غزة، صيام أشجار الزيتون عن الإثمار، التفسير يملكه فقط من خبر السنين، علّمته أن الشجر يُعبّر عن حزنه بالتوقُّف عن الإثمار. قلت:

– محصول الزيتون خفيف هذا العام.

– وهل المصائب التي نزلت علينا قليلة يا ولدي..

– وما علاقة هذا بذاك؟

– روح الزيتون مباركة تعرف ما لا يعرفه البشر.

طأطأ عمّي حامد، وأسبل جفنيه وكأنه يتّقي الضوء، كان وجهه صافيًا على شحوب، رائقًا شفافًا، خلته يحاور كائنات بعيدة تبتسم. شدّني وأخذتُ أجوس في تعابير وجهه حتى أفاق من غيبوبته / حلمه. فتح عينيه وحدّق في الضوء، وحزم أمرًا:

– سأزرع الأرض.

– ولكن الحصار..

قاطعني بصرامة:

– سأزرع الأرض.

إنهم ينسفون البحر

الصياد العجوز لم يعد ينام على الشاطئ، لأن ظلّ مركبه قد اختفى، صودر المركب عندما صودر البحر، وأصبح الشاطئ عذابًا. يملأ الصياد رئتيه بدخان عربي قوي، يسعل وهو الذي طالما تباهى على أقرانه ومجايليه بأنه لا يسعل، فهواء البحر يبطن رئتيه بزاد ربّاني.

– من يركب البحر، لا يألف العيش على البرّ.

الصياد العجوز يعتبر الماء بيته ومرقده، يتّخذ من سيرة البحر تقويمه ومداد عمره، يؤرّخ للاحداث بالنوات ومواسم الصيد، يعلّق إشارته عند إشارات البحر عند رضاه وعند غضبه، يرفّ جفنه الايسر فينتظر المًا قادمًا، يدقّ صدره، فيعرف أن أسراب السردين وطيور الفري (السمان) في الطريق إلى الشباك، يغير النسيم اتجاهه، فيعرف كم من الوقت سيمر قبل أن تصل جحافل البوري أو الدنيس أو كلاب البحر، حتى سلاحف الماء ترسل إشارتها قبل أن تدفن بيوضها في رمل الشاطئ أو في تجاويف الصخور. الحياة مع البحر مواسم، ولكل موسم عدة وعتاد ولكل صيد طقوس وبهجة، والبحر جواد لا يضنّ على خليله، والبحر عجيب، إذا صام ينغلق على سرّه، لا يُسلّم مفاتيحه إلا لمن عرف السيرة وأدرك

التقويم وزاوج بين مسار النجوم في السماء وحركة التيارات في بطن الماء. والبحر عميقٌ وصدر الصياد واسع رحيب، البحر قدرٌ، والصياد يمثل للمقدّر والمكتوب، يصارع ولا يغضب من البحر، غضبه دائمًا على نفسه فهو المخطئ لأن البحر أزلي لا يغيّر مواعيده إلا إذا اهتزّت الأقدار.

الصياد العجوز لم يعد يركب البحر، ترك مركبه على الشاطئ حتى شاخ المركب امتعاضًا وحزنًا، والصيّاد الذي يطارد المدى يقف له الطراد الإسرائيلي على مرمى نظر، يرشقه إذا أغرته الحالة، يرده إلى الشاطئ، وينشر الرعب في الماء، يتسرّب الدبيب إلى أعماق الماء تتردد ذبذباته، تثير الهلع بين سكان الماء، تهجر كائنات البحر المطارح بعيدًا بعيدًا، تتجاوز مرمى زوارق الحرب الإسرائيلية.

يتنهّد العجوز، ويتجرّأ عليه السعال، يحدث نفسه:

– إلى متى ستنتظر الأسماك في المياه العميقة؟

أقول له:

– هي بانتظارك يا سيد البحر.

– الأسماك يا ولدي إذا تغيّرت عليها المطارح تأخذ قرارها بالانتحار احتجاجًا.

وفي يوم ضبطت العجوز في السوق يزعق غاضبًا في الباعة:

– لا تعرضوا هذه البضاعة.

– لماذا يا رئيس البحر؟

– هذه الأسماك انتحرت، قذفها البحر فوقعت في الشباك ميتة.

تحدثت غزة عن طرح البحر العجيب! فقد قذف البحر أخلاطًا من الأسماك على رمال الشاطئ، ميتة متزلعة تشوبها بدايات عفن، ولم يدرك الناس سرّ الحالة، الصيّاد العجوز اعتصم بجدار بيت قُصِفَ حديثًا وأخذ يتمتم: «لم يستطيعوا تجريف الماء ففجّروا البحر بالقنابل».

يصرخ البحّار العجوز في الناس:

– أنتم في زمن يتفجر فيه كل شيء حتى الماء، لكنهم لن ينالوا من توقيت البحر لأنهم لا يعرفون أسراره.

الطيور في سماء غزة

لا طيور في سماء غزة، لا ريح تحمل ريش الأجنحة ولا نسيم يعبق بأريج الفصول، فالفصول بوابات دم إثر دم، الهواء في غزة ثقيل / حزين / ملوّث / مُختلّ، حتى الغربان

والبوم لم تعد في عرف الناس طيور شؤم وخراب، الغربان السوداء غادرت قمم أشجار السرو وتوقفت عن النعيق. تقلّصت هامات الأشجار العالية، ولم تجد البوم عتمة تأوي إليها في النهار، الخفاش تزلعت أجنحته بفعل الردم ونثار الانفجارات. في الفضاء تصفر الطائرات الزنّانة كما يسمّيها الناس على مدار الساعة، تصوّر ما يدور على الأرض، وتسجّل حركات الناس حتى في حجرات النوم، وعلى موائد الطعام الفقيرة. الحالة في غزة كما الوطن، حالة عريٍ قسريّ ولا خجل ولا فضيحة، إلا فضيحة الإسرائيليين كل لحظة ويوم، لا حضور إلا لهدير الـ «أباتشي» وطائرات «إف ١٦»، والـ «كوبرا» إذا لزم الأمر.

في الفضاء موت يترصّد الناس والحيوان والطير والبيوت وإسفلت الشوارع التي ما عادت معبّدة، والصيد طفل، رجل، امرأة حارّة نائمة على جوعها وجراحها وقتلاها.

القتل في غزة طقس يومي يتجدّد ينثر بهاءه، والقتيل / الشهيد، يطبق جفنيه على راحة أبدية لا يسأل إذا ما تناثرت أشلاؤه أو تشظّت.

والحالة في غزّة حصار.

الحالة موت وأسئلة ووطن.

والحالة في غزة بحث عن زهرة في شعاب الكوابيس، وقوس ربابة يطلق لحنًا مشروخًا ووترًا مقطوعًا / موصولاً.

قاص فلسطيني مقيم في غزّة / فلسطين



سعيد فرحان

أُخوة المنزل

صورة الأخ الغائب

أحيانًا حين ينعم قوري الشاي بنوم هنيء في «قاثية» الخشب العتيقة مع صحون الفافون الأليفة، حين تنزّ «رازونة» الغرفة بضوء آلاف من النجوم البعيدة، حين تستسلم لنوم أكيد آخر، الحشرات بين ثقوب جدران الغرفة الطينية، يتوقف طويلاً أمام باب المنزل الخشبي وكأنه يطلب إذنًا من ملاك الليل. ذلك قبل أن يفتح الباب بهدوء ويغلقه تمامًا بالعمود الخشبي المثبت في حفرة صغيرة في الأرض الطينية. وفي مروره بين باب المنزل وباب غرفتنا المفتوح، كنتُ أُقسم لزكريا الطيب القلب بأنني سأفعل كل شيء، خيّر على الأرض لو بقي هذه المرّة في البيت ولم يرحل، وكنت أؤكد لنفسي وبشجاعة بأنه ما أن يطبع قبلته على جبيني، سأتشبث برقبته ولن أفكّها حتى يعدني بأنه لن يتركنا هذه المرة.. وسأردد بلا انقطاع: ما أشدّ وحشة المنزل حين يتركه أحد أبنائه!

غير أن شدّة النعاس واختلاط أشباح الظلمة بأوهامي، تجعلني لا أميز أشياء الحلم عن أشياء اليقظة، وإن كنتُ أميّز في الصباح لون قبلته الخضراء على يد أم المنزل ويد أبي وجباه أخوة المنزل، ومن غير نيّة كنت أنظر من خلال الرازونة التنكيّة في جدار الطين وأقول بصوت مكتوم: ألم تعدني هذه المرة بأنه سيبقى..، غير أن صوت رنّة المنزل كان يرتفع أحيانًا ويطالبني بلا تردّد بترك مملكة النوم.

في الليلة الأخيرة، أخذ يجمع كتبه. كانت أصابعه الطويلة المستدقة، تتناول برفق الكتب النائمة بين ظهر الدولاب والحائط، وفي كل مرّة كان يركّز على غلاف كتاب، كنّا ننظر لعينيه المتوهجتين كنار التنور.

– لقد برد شايك – قالت أُمي.

– لا يهم، سأشربه باردًا – ردّ برفق كمن يعتذر.

<< بريشة سعيد فرحان

– تعبت عيونك كثيراً، قرّب الفانوس من الحصير.
وبعد أن أراح رأسه على المخدّة، لامس يافوخ أشحم المقرفص في نومة هانئة.
– سوف لن آخذ سوى خمسة أو ستّة كتب، وأدار وجهه لجهة ربّة المنزل، وأضاف:
– يمكنك أن تضعي البقيّة في التنّور!
أخذ حقيبته السوداء ووضع فيها الكتب وأغلقها، ونظر باتجاه معطفه الأسود. كان أبي يخرج بين الحين والآخر إلى الدربونة ثم يعود مُطرِقَ الرأس.

قالت ربّة المنزل:
– هل لديك ما يكفي من النقود؟
– لا أحتاج للكثير..

عندما طبع قبلته الخضراء على جبيني، لامست يده قدمي، ووجد بين ابهام قدمي اليمين والأصابع بقيّة من الطين المتيبّس الذي يدخل في كل مسامة من مسامات أجسامنا حين نلهو في المستنقع الكبير قرب بيت عمي حيدر:
– الم تغسل قدميك اليوم؟!
– لم يبق لدينا ماء في البرميل.. غداً سأجلفهما جلفاً!
ظلّت عيناه المحمرّتان تنظران إلى مكان ما في وجهي لم استطع تحديده بالضبط، كانت عيناه محمرّتان بشكل غريب. امسك بيدي اليسار وقال:
– كن أميناً لهذا الطين..
– لا تدع أحداً يسرق أمانيك.. أبداً..
لم أفهم الشيء الكثير ولكنني أحسستُ بدمعة كبيرة تسقط على يدي. ومنذ تلك الليلة لم أره أبداً، وظلّت صورته على الحائط زمناً طويلاً، قرب المسمار الذي يعلّق عليه أبي معطفه، حتى تيبّست تماماً (ربما جفّفها الغياب الأكيد) واختفت، ذات يوم، بين شقوق جدار الغرفة الطيني وكان أحد أئمة الظلام أراد أن يحتفظ بها قرب قلبه إلى الأبد.

شامة «أخت المنزل»

(١)

كما لو جاءت على متن طائرة ورقيّة، كانت تحطُّ بهدوء وبحياء، حاملة صرّتها البيضاء، وكأنّها تطلب إذناً بالدخول.

تأتي بنعلها المطاطي، بعباءتها وشيلتها السوداء، وتدخل كغيمة ضالّة.

مرّات حين يغيب آخر فرد من أفراد العائلة وينطفئ كل صوت أنسي في المنزل، كنت ألامس ذيل دشداشته البيضاء وأردد بلا توسُّل: « يا ملاكي.. يا أكثر الملائكة قربًا لفؤادي، إذا جاءت يومًا، فلتكن باسمة لكي أرى أسنانها البيضاء، وتصبح شامتها إشارة فرح.. إذا ما جاءت فلتأتِ بعيونٍ خاليةٍ من الدموع». وحين أنهي صلواتي السرّية التي اخترعتها بعد لجهد جهيد، بعد ألف أمنية لم تتحقق، بعد مئة علامة فرح مجهضة، كنت أسجد خلف الجرباية، قرب الصندوق الخشبي المليء بالأسرار، وأردد صلواتي بهدوء لكي يصبح نطقي شديد الوضوح.

ودون أن أفتح عيني، كنت أتخيّل شامتها السوداء التي تلتمع وسط خدها الأيسر، وأشم دون جهد رائحة « خبز العباس » الذي حُرمت منه طويلاً. كان ظلّها الأليف يمرق عبر الباب الخشبي، ويداها الرقيقتان تطوّقان وجهي، وهي تردد بحياء: «لم يسرقني أحد منك.. ستكون شامتي لصق وجهك حتى عندما يتهدّم الكون». كانت اللوعة تأخذ بتلابيب قلبي والدموع تتحبس في عيني، غير أنني رغم كل هذه اللوعة وهذه الدموع الحبيسة، كنتُ أتهلّلُ فرحًا بمجيئها، لوقع أقدامها ولابتساماتها الزكيّة.

(٢)

فجرًا، وقبل أن يستيقظ سليم، كانت تمسّد شعري القصير وهي تردد جملتها الأليفة: « ستقضي عمرك بالنوم.. لقد أصبحت رجلاً»، وغالبًا ما كنتُ أخوض في بركة حلم عميق وأتشبّث بأطراف ملاك النوم الذي يغلق عيني كلّما جاهدت بفتحهما، بينما تظلّ اليد السمراء تُلامس شعري وكأنها تساهم مع ملاك النوم بإغراقي ثانيةً في حلم أكثر طراوة.

– حان وقت ذهابك للمدرسة – يأتي صوت أبي من طرف الغرفة.

ويردد سليم:

– ستتعلّم القراءة والكتابة..

وبحماس يُضيف ناحي:

– ستصبح طبيب عيون، لتزيل الرمد عن عيني « حمدة ».

وكنت أتخيّل جارتنا « حمدة »، صانعة البسط ذات القلب المنسوج من الفضّة، تنتظر مجيئي من المدرسة حاملاً الدواء السحري!

وكانت أكثر الكلمات تأثيرًا ووقعًا، هي كلمات ربّة المنزل:

– سيكون شاطرًا كسولي هذا..

وبينما كنتُ أمضغ خبزتي واتجرّع، بلذّة، الشاي الاسود الثقيل، كانت أخت المنزل ترتّب حقيبتي القماشية التي خاطتها بنفسها وتمسح حذائي المطاطي الأسود وتقول دون ان تنظر إليّ:

– لا تخف . . إذا أمطرت، ساحملك على ظهري حتى لا يلطّخ الطين بنطلونك .

(٣)

كان الطريق من بيتنا الطيني المغمور في حي « المجزرة » خلف السدّة، حتى مدرسة « السهروردي الأبتدائية للبنين » في محلة « باب الشيخ » القريبة إلى « ساحة النهضة »، مليئاً بما يُغري النظر . ينبغي في البدء تجشّم عبور « شطيط »، وهو المجرى الكبير لفضلات وأوساخ العاصمة التي يجري بها لجهة الغرب، ولشدّة اتساعه كنّا نسمّيه نهرًا . ليس هنالك من جسر في هذه الجهة، وينبغي وبتأنٍ تعيين الصخور المختفية تحت مياهه السوداء، ومعرفة أكثرها ثباتًا للارتكان إليها لتجنُّب السقوط في المياه الجارية، وبعد هذا العبور اليومي، ينبغي اعتلاء السدّة الترابية التي تفصل بيوت « أصحاب الصرائف » عن « باب الشيخ » . لا توجد درجات أو سلّم لاعتلاء السدّة، وينبغي الذهاب بخط مائل ومتابعة الآثار التي تركتها آلاف الأقدام الصاعدة والهابطة يوميًا الباحثة عن رزقها في بغداد .

وكنتُ عندما أصل إلى منتصف السدّة أشعر وكأنّ حذائي البلاستيكي قد أخذ يحزّ جلدة قدمي وأن قلبي أخذ يدقّ بقوة . في تلك الأحيان، ودون أن أطلب شيئًا، كانت « أخت المنزل » تأخذ بيدي وأحيانًا كانت تضع يديها تحت عجيزتي وتحملني على ظهرها وهي تضع حقيبتها القماشية المليئة بالخبز الحار باتجاه صدرها وتأخذ بالصعود . غالبًا ما انسى مشقّة الصعود واترك عيني تسرح فوق بيوت « باب الشيخ »، سوق الصاغة، سوق الحاجيات القديمة، أكوام القمامة، سوق التميمي، سكّة الحديد والحركة الدائبة في باب الشيخ، وكأنني أدخل الكون بصحبة ملاكي .

(٤)

كنّا نعبر بتأنٍ محلات النّجارين، وكنتُ أرى أختي وهي تسرق النظر إلى اسرّة الخشب و(القاتيات) المصنوعة بمهارة، ثم نمرُّ بسوق « باب الشيخ » المليء بالباعة المتجوّلين الذين يفترشون الأرض، بعربات الخضروات، بالحلاقين، بباعة الأقمشة . . حتى سوق التميمي، تاجر الخشب، وهناك نعبر شارع مصلحي السيارات، حتى نصل إلى بوّابة مدرسة السهروردي المليئة بالكتابات . وهناك تتركني « أخت المنزل »، ادخل لوحدي لأجد مكانًا

بين التلاميذ الحليقي الشعور ونصعد إلى صفوفنا في الطابق الأوّل.

(٥)

كنتُ أظنُّ بأن «أخت المنزل»، حالما أوصلتني إلى باب المدرسة، قد ذهبت لتشتري حاجياتها، فقد كنت أطل أحيانًا من شبّاك الصفّ فلا أرى ظلاً لوجودها الأليف. وأحيانًا كنتُ أراها مقرفصة أمام باب المدرسة وهي تعدّ نقودها أو ترتق حقيبتها القماشية، أو تنظر إلى باب المدرسة. وكان ذلك يشعرني بطمأنينة وحنوّ، وأحيانًا كنتُ أتضايق من وجودها وحيدة أمام بوابة المدرسة وكأنني التلميذ الوحيد الذي ينتظره أحد من أهله، كما لو كنتُ رضيعًا.

وقد ظلّت الحقيبة القماشية وأقراص الخبز الحارة التي تلسع ركبتي حينما تضعني أخت المنزل على ظهرها وتصعد بي السدّة، مصدر لغز قليل الاضاءة. ذات يوم وأنا أُطل من شبّاك الصفّ وكأنني أحييها، زاحمني رأس تلميذ آخر لا يكفّ عن الثرثرة في الصفّ، له اسم كريه على مسمعي («لؤي»). كانت أختي جالسة على الأرض كمن يصلّي، واضعة رأسها على كفّها اليسار، شبه نائمة، مثل حارسة كنز، كتمثال سومري من الطين.

انسحب «لؤي» بسرعة من الشبّاك وصاح أمام جمع التلاميذ:

– أمّه خبّازة...

وانفجر بضحك ساخرًا ومعه أكثر التلاميذ الذين ينتظرون دقة الجرس. كنتُ التلميذ الوحيد الذي جاء من منطقة «أصحاب الصرائف»، بينما جاء الآخرون من مناطق بغداد المحيطة بـ«باب الشيخ»: الشيخ عمر، شارع الكفاح، ساحة الطيران.. كانت أحذيتهم الجلدية وبناطيلهم النظيفة المكويّة مصدر غيرة أحيانًا، غير أنني كنت مشغولاً تمامًا بوجود «أخت المنزل» أمام بوّابة المدرسة وبالعودة إلى دفء البيت.

– إبن الخبّازة..

ردد بفظاظة، وقد تعجبت حينها من أن بائعة الخبز هي صفة مخزية. مسكته من ياقته وأنا في لجة غضبي، وسمعت صوت تلميذ في آخر الصف، كثير الذّكاء، محبّب لدى المدرسين:

– لولا بائعة الخبز لمتّ جوعًا!

لم أملك سوى أن أدفعه نحو الحائط صائحًا والدموع تملأ قلبي:

– لو كان لديك أحد بمثل طيبة قلبها لما أصبحت نذلاً...

ساد السكون حين أمسكتُ بعصا المعلم المركونة قرب السبورة ورفعتها في الهواء.

(٦)

لم اجرؤ على ذكر الحكاية لـ « أخت المنزل » ، ولكنني ، وكمن يخشى عليها من اي كلام يمكن ان يجرح اية منطقة صغيرة في احاسيسها الجمّة ، تساءلت : « الا يتعبك كثيرًا بيع الخبز » ؟

قالت بخجل من افتضح سرّه ، وهي تحكّ ظهري :

– ابدًا . . في السوق الناس طيبون وهم يحبّون خبز أمي . . هكذا ، ساشتري لك ، إذا ما نجحت في الصفّ الاول ، حذاءً من الجلد .

حلّ صمت مليء بالتساؤلات ، بعد ان عبرنا « شطيط » واخذنا الدربونة التي تصلنا بالمنزل ، ولكي تقطع « أخت المنزل » هذا الصمت ، اخذت تمسّد شعري قائلة :

– عندما تصبح طبيب عيون . . هل ستخجل من بائعة الخبز ؟

كانت العبرات قد خنقتني تمامًا ولم استطع إخراج كلمة واحدة من فمي ، ورددت في سري :

– « يا مليكي لا تجعلني اخجل من بائعة الخبز الحافية القدمين . . إنها من اطيب ابنائك » !

انحنت على وجنتي وقبّلتني بحنو ، بينما كانت رائحة الخبز الطريّ تملأ مناخيري وتصنع لي جناحين من ريش ، فمنذ ذلك اليوم بدأت أحلم .

(٧)

كان يومًا غريبًا ، ذلك اليوم ، عندما حلّ جمع كبير من الناس . ملؤوا غرفتنا الواسعة . شربنا « تمر هند » حتى انني شعرت بان ليس هنالك حيزّ فارغ في بطني .

قالت السيدة ذات الشيلة البيضاء البرّاقة :

– ستكون سعيدة . . في بيتنا . . سيمتلىء البيت بالأطفال إن شاء الله . .

قال أبي بشيء من القلق :

– انتم أناس اشراف ، انتم اقارب السيّد موسى ! ستكون سعيدة عندكم . .

بينما كان هنالك شاب طويل القامة ، كثير الوسامة ، على يمين السيّدة ، يسرق النظر بين حين وآخر إلى « أخت المنزل » ، الجالسة في طرف الغرفة مع أشحم . رددت السيّدة وهي تفرك يديها بمنديل أبيض :

– يقولون إنها طبّاخة ماهرة . .

احنت « أخت المنزل » رأسها خجلاً ، وبينما كنتُ أريد ان اقول : « إنها تصنع أطيب خبز في الكون » ، دون أن أعرف لماذا يدور هذا الحديث ، قال أشحم : « انها تبيع خبزنا الطيّب

في باب الشيخ».

بعد أن كشفت السيّدة عن ثلاث أسنان ذهبية جعلتني أرتعد في مكاني قرب الباب، قالت:

– في بيتنا لا تحتاج أن تبيع الخبز..

أجابت «ربّة المنزل» وهي تثبت عينيها في عيني السيدة:

– لا نطلب شيئًا، فهي خياطة ماهرة، وتعرف القراءة والكتابة.. ليس لي شيء سوى أن تكون سعيدة..

وضعت السيّدة يدها التي تحمل المنديل على ركبة الشاب وقالت:

– متى نشتري «الجهاز»؟.. لقد قرُب موعد العرس.

شعرتُ أن إبرة قد نخزت قلبي. كانت الدنيا قد أصبحت ظلماء، وأحسستُ بأن هنالك كائنًا وسخًا ونذلاً في مكان ما من الكون، يريد أن يسرق الكائنات التي أحبّها، فردًا فردًا..

وبينما كنت أُدير وجهي مغادرًا الغرفة لكي أختلي بمليكي، التفتُّ فالتقت عيناي بعيني «أُخت المنزل» وشعرت كما لو أن دموعي هي التي تصبّ على خدّيها.

(٨)

كان الجميع قد ناموا عندما استيقظت على سعال أمي الكثيرة التدخين، وأول شيء فعلته هو رؤية فراش «أخت المنزل» في أقصى الغرفة. وعندما تذكرت بأن هذا الفراش سيظل خاليًا لم يعد باستطاعتي النوم.

(٩)

كان الغياب الذي خلّفته «أُخت المنزل»، غالبًا ما يتكوّر على هيئة صندوق كبير من الخشب العتيق، يشبه صندوق أمي، ويأخذ حيزًا في زاوية من الغرفة الكبيرة. أحيانًا ينفتح بفعل حرارة الصيف، فتنبعث منه تلك الرائحة الأليفة العبقة، وفيه، في زواياه الرطبة، أبدأ بالصُّعود على سلّم الحلم، لأرى كيف تعيش «أُخت المنزل»، كيف تستيقظ، هل تأكل، هل تنام لوحدها متدثّرة باللحاف؟ وأحيانًا كنت أمدّ يدي كما يمدّ طائر جريح جناحه لأزيل حبات الدموع الساقطة على وجنتيها، وفي تنقّلي بين الصندوق والسجّادة التي أنثر عليها دفاتري، كنت أشعر بشكل أكيد بأنّ راحتي قد تبلّلت بالدموع، وينمو ذلك الشعور الذي يشبه نومًا أسود بأن الأشياء التي أُحبُّها ستغادر، الواحدة تلو الأُخرى، ولكي

اتشبّث بها، وذلك ما يحدث في ليالي الشتاء الطويلة، كنت أستغل فرصة انشغال الجميع في أمر ما، وأتسلّل بهدوء وكأنني أمشي على غيمة وأدخل الصندوق، محكمًا إغلاقه.

(١٠)

لم تستمر رحلتي الوحيدة إلى « مدرسة السهروردي » طويلاً، فقد أخذت أُمي ترافقني حتى سوق « باب الشيخ » وعلى رأسها طبق الخبز المغلّف بقماش رقيق. كنت أتوسّل إليها طويلاً بأن لا ترافقني حتى باب المدرسة. وكنتُ أُعلل ذلك طويلاً بأنني كبرتُ وليس هنالك من التلاميذ من يرافقه أحد من أهليه، ورغم ابتسامتها ورضاها بحججي، فقد كانت تقف عند الشارع الذي يطل على المدرسة وتظلّ تنظر إليّ حتى أغيب.

(١١)

عندما رافقني ناجي إلى مدرستي الجديدة، شعرت بأن صلواتي لم تذهب عبثًا، وأن ملاكي كان رحيمًا. كانت المدرسة الجديدة (« مدرسة الفيلية المسائية للبنين ») تقع وسط شارع الكفاح، وهو الشارع الذي رأيتُ فيه الضوء الكهربائي لأوّل مرة. لم يكن هنالك أحد من تلاميذ « مدرسة السهروردي »، وكنتُ أتصور بأنني انتقلت لهذا المكان الجديد لقربه من المطعم الذي يشتغل فيه ناجي. كانت محبتي القديمة لهذا الشارع تجعلني أطير فرحًا، فهو أوّل الشوارع التي رأيتها في بغداد. والمدرسة تلاصق سوق « الصدرية » العبق الرائحة، وقريبة من السينما الصيفية، وأنوار المحلاّت تخفق وتجعلني أنظر بعين خائبة لدرابين « المجزرة » الخالية من أيّ ضوء. كان ناجي يرافقني حتى المدرسة التي تبدأ دروسها في الرابعة عصرًا، وعند انتهاء الدوام كان يقف مع شلّة من أصحابه، في نهاية الدربونة التي تقع فيها المدرسة. كنت أتمنّى أن أظل معهم طويلاً بعد هبوط المساء، غير أنه كل مرة كان يستعجل بي إلى البيت ليعود إلى مدرسته المسائية ويقضي وقتًا مع أصحابه، مارّين بمحلاّت « الشكرجي » للحلويات، بالصيدلية، بجامع الكيلاني، بالشوارع الضيّقة التي تؤدي إلى شارع الشيخ عمر، حتى تبدأ رويدًا الدخول إلى تلك البقعة الخالية من الضوء.

(١٢)

في المرّة الأخيرة، رفع ناجي يده من بعيد وأسنانه تلمع. عندما اقتربت منه، لامس شعري وقال:

– سوف لن نعود إلى البيت! لقد أصبحت خالاً!!

بدا لي كلامه غامضًا غموضًا سحريًا. اتجهنا بشكل مباشر إلى «باب الشيخ»، ودخلنا منزلاً واسعًا قليل النّوافذ، بباحة كبيرة، قرب سكة الحديد من ناحية السدّة. وفي غرفة مضيئة في عمق المنزل كانت أختنا منطرحة، وجهها يعلوه الإعياء، تشوبه صفرة غريبة. يداها تلتمّان على كائن صغير يلفّه القماط. رأيتُ نساء كثيرات يحطن بالسيدة ذات الأسنان الذهبية التي حيّتنا برقّة وباحترام قائلة:

– ولد.. بنت مباركة أختكم..

لم ألتفت إليها واتّجهت إلى السرير الذي استقرّت عليه أختنا. حاصرت الدموع عينيّ: «كم طال غيابك يا أختي؟»، وكان أوّل شيء لمحته هي تلك الشامة السوداء التي التمعت حالما رأتنا.

وضعت أختنا الرضيع المغمض العينين بين يديّ وقالت:

– لا أحد في الكون يختار له اسمًا غيرك!

ودون أن أفكر، والدّموع تملأ كلماتي، رددت كالحالم:

– حمادي!

– أيّ اسم جميل! – أجابت الأخت دامعة.

كان وجهه الأسمر وعيونه السوداء وشعره الخفيف الأسود، جعلاني أنظر إليه كما لو كان تمثالاً مصغرًا لأختنا، وكانت الأغنية التي كانت تردّدها أختنا في الأفراح القليلة الحدوث في «الجزرة» هي التي جعلتني أسارع بنطق الإسم.

(١٢)

عندما جاءت أختنا، بعد شهر، حاملة «حمادي»، كانت «حبّة الحنطة»، أختنا الصغرى، أكثر الحضور فرحًا وزهوًا، إذ لم تتركه لحظة وأحيانًا كانت تحاول حمله من صرّة الصوف، غير أنها، ولشدّة صغرها، كانت تسقط قبل أن تمسك بيده وهي تردّد بنطقها المضحك:

.. «سودة علّيه

ماخذت حمادي

الابريج فضة

والذهب بغدادي»..

(١٤)

كنتُ أُخفي ألمي ودموعي، وأجعل من ابتسامتي أكثر اتساعًا، وأُمسك، كلّما سنحت لي الفرصة، بيد زكريا الخارجة لتوّها من التنور، غير آبه بالحرارة المستعرّة التي تتدفق منها.

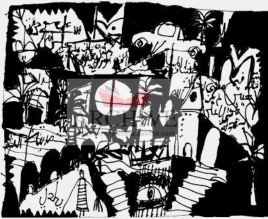
«لا أُريد شيئًا يا زكريا يا نبي.. أُريد فقط بيتنا كبيرًا.. كبيرًا.. تجتمع فيه كلنا: أُخت المنزل، أُخوة المنزل، جدّة المنزل، ربّة المنزل، ربّ المنزل، خالة المنزل، عمّة المنزل.. غير أنني وبأوهام من يظن بأن كل شيء ممكن في الوجود إذا ما شاء زكريا وأهل البيت، كنتُ أنتبه إلى أن بيتنا لا يضمّ سوى غرفة طينية كبيرة، وغرفة أُخرى من القصب، لا حمّام فيه ولا مراحيض، مثلما في بيت أُختي الجديد، غير أن صندوق النبي المرصّع بالمسامير العتيقة كان يهلّل لي ويسحبني برفق.

(١٥)

وبينما كنتُ غارقًا، من أخمص قدميّ حتّى آخر شعرة من شعرات يافوخي، في هذا الهمّ القديم، كنتُ أتمتّع بالرؤية التي تتيحها مسامات الصندوق المبارك للبيت الواسع الزكي الرائحة والذي يجمع كل من أُحب: بيت كبير واسع، بباحة واسعة وحديقة كبيرة.. كبيرة.. كنتُ أدخل غرفة غرفة غرفة، وأضع اسمًا على كل باب من أبوابها، كنت أسير مسرعًا تلاحقني النظرات الحنونة لربّة المنزل، فرحًا بقدرتي الهائلة في قطع هذه المسافات الشاسعة ورؤية الوجوه الحنونة، وفي تلك اللحظة المشوبة بفرح عامر، كانت تدخل بنعلها البلاستيكي، بخفّة وهدوء كما لو جاءت على متن طائرة ورقيّة، تأتي بشيلتها السوداء، بشامتها السوداء المهلّلة، تضع يديها على عينيّ الحالمتين، وتنتشل برفق آخر أحلامي المستحيلة.

كاتب وتشكيلي عراقي مقيم في لوزان / سويسرا

بريشة سعيد فرحان >>



يوسف المحيميد

منشورات غير سرّية

صور ضخمة مزيّنة بأطر خشبيّة مذهبة، ومعلّقة في صدر الحائط في المكتب، رجال على الحائط يحدّقون بي جامدين، وأنا أنظر نحوهم ببلاهة، قبل أن أنتبه للجالس خلف طاولة حديدية عتيقة، وهو يلحظني، ثم سرعان ما يعود ثانية إلى الملفّ الأخضر المطروح أمامه على الطاولة. لم يأذن لي بأن أجلس، رغم أنني نظرت مرارًا صوب كنبة جلدية بالية وخالية، فجأة، أطال النظر في وجهي المخطوف، والتقط بطاقتي أمامه، وأبعدها على امتداد يده بعيدًا، وجعل يتفرّس فيها، ثم قال بصوت يشبه كركرة جنزير: ما بك واقف؟ لم أقل شيئًا، لكنني رأيت يده تشير نحو الكنبة المتهتكة التي رأيت فيها كتابات وذكريات على مسند الذراع بعد أن جلست بصمت وذهول.

طوال الطريق إلى هذا المكتب لم أنتبه إلى أيّ معالم أو لافتات إعلانية، ناسيًا بذلك هوايتي المفضّلة بمطالعة الإعلانات بخدر قطّ دائخ في ظهيرة قيظ. كنت في أثناء الطريق أحدّق بالسيارة الحمراء أمامي، خشية أن يلتهمها زحام، أو يفصلني عنها غدر إشارة مرور توقفني بعد أن تهبها العبور. ما أخشاه أن أفقد بطاقة هويتي التي صادرها قائد السيارة أمامي، فأصبح دونما هوية، وأكون خارجًا على النظام ومخترقًا للقانون وبلا هويّة.

كيف أذعنت ومشيت خلفه مثل كلب، لماذا لم أرفض أن أسلّمه بطاقة هويتي، كيف أقنعني بتقطيب حاجبيه، ولهجته المهدّدة بكلمات مخنوقة بين أسنانه، وقبضته القاسية، كيف جعلني أتراخى وأضعف؟ لماذا دائمًا ألوم نفسي وأجلدها بعد أن أفشل في التعامل مع المواقف؟ لا يهمّ، قلت لنفسي، أنت الآن في هذا المكتب، أمام هذا الموظف الذي تتنقل نظراته بين بطاقتك وبين رزم الأوراق المشبوهة والمصادرة منك، كل ما هنالك أن تصبر وتصمت وتتظاهر بالخوف والندم.

مجلس عربي. كتب أمريكي. كراسي مدارس. طاولة أكل. لوحات. تلفزيون. غسّالة ملابس. مكواة. ملابس نظيفة. مواعين. من يسوم؟ أحد له نظر؟ أحد يسوم؟ وين أهل

النظيف؟ قرّب يا راعي الطيّب! يقف الدلاّل فوق عربة النقل، حاملاً مُكبّر الصوت، ينعق مثل غراب على جثث متكلّسة، يدعو المتجوّلين في الجوار، يرمي النّكات في الأنحاء دون أن يبتسم. تنطلق الأرقام من رجال بملابس رثّة، أحدهم يمضغ لبانًا، ويضيف عشرة ريالات كل فينة وفينةٍ، وآخر يلفظ قشور حبّ مالح بآلية، كأنما فمه كسارة بندق عتيقة، ثالث ملثّم بغترة صفراء، وثوب لامع، يلصق جسده الضخم بظهر صبي لاهٍ، وجوه كثيرة مطروقة بالنمش والأخاديد، ولحى هائشة فوضوية، وأيد متلصّصة في الزحام.

كنت أتطاول بعنقي كي أرى الوجوه، وألتقط النكات المتطايرة، وفي يدي رزم الأوراق، أرمق الجيوب العلوية في أثواب الطائفين بحثًا عن أقلام مصطفّة، لأعرف أيّهم يتقن القراءة والكتابة، فأناوله ورقة من أوراقي، وأزعق في أذنه وسط الضجيج أنني سأستردها منه بعد قليل، فجأة شعرت بأصابع قويّة تنغرس في عضدي، التفت مذعورًا، بوجهٍ مُمتقعٍ ومصفرّ، همس بفم رائحته كريهة: إطلع معي!! قلت: إلى أين؟ لكنه قطّب حاجبيه غاضبًا، وأشار برأسه أن أخرج بعيدًا عن الزحام، ومضى أمامي، ثم طلب بطاقتي دون أن أبدي أيّ أسئلة، ناولته ببلاهة بطاقتي وأنا أحدّق في فمه اللامع بأسنان ذهبية، أشار إلى سيارة حمراء خارج السوق، على الشارع العام، وقال: إتبعني! سألته: إلى أين يا أخ؟

لم يكد يمضي على عملي أكثر من شهر، كنت مهووسًا بالصحافة، تحوّلت من مجرد بائع صحف عند إشارة المرور، إلى صحفي مبتدئ، كم حسدت الصحفيين، وهم يتباهون بآلات التسجيل في أيديهم، ويعلّق بعضهم الكاميرا على صدره، والناس يتوددون لهم، كم حلمت أن أنجز تحقيقات صحفية جريئة، وحوارات صاعقة، حتى اقترح عليّ أحدهم أن أقوم بتحقيق صحفي مع ناس بسيطين في سوق الحراج، ففرحت بالفكرة، ورحت أضع أسئلتي بذكاء وحماس.

«هذا لا يجوز!»

قلت، لكنه لم يكترث بي، ولم يتوقف، بل ظلّ يمشي بثوبه الأصفر المتثنّي، وشماغه الملفوف حول رأسه، أسرعت حتى جاورته، واستوقفته:

«ممكن أفهم؟»

قال وقد تابع خطوه المتمهل: ستعرف هناك في القسم! أصرّيت بقوة غريبة أن يُفهمني، بعدما شعرت بخوف أن أدخل قسم شرطة للمرة الأولى في حياتي، توقفَ وتأفف وفغر فمه بابتسامة ماكرة لمعت عبرها أسنانه الذهبية، بعدما انكسرَتْ شمسُ العصر فوقها: ما هذه؟. كان يهزّ أوراقي أمامي، بعدما أوضحتُ أنها أوراق، سخر منّي: صحيح؟ كنت أحسبها أقلام! وقع بصري على جيبه العلوي، فلم أرَ قلمًا ولا بقع حبر، قلت لنفسي، لا

بدا أن الرجل أخطأ في تقديره، وتأكدتُ بعد أن أسرع أمامي، تجاه سيارته زاعقًا: منشورات يا كلب!

كنت كلبًا بلديًا، أحسب أنّ من يمرّ بجواري قد يحمل حجرًا، فانهزم نابحًا، تعوّدت أن أشكَّ بكل شيء حولي، وأن أخاف ممّن ينحني ليصلح نعله، ظانًا أنه سيلتقط حجرًا يطوّح به نحوي. كان الرجل ذو الأسنان الذهبية ورائحة الفم الكريهة يمشي مسرعًا، وأنا أتبع متوسّلاً وراءه، وحين يتوقّف أتراجع للوراء خشية أن يقذفني بحجر.

رفع الرجل خلف طاولة المكتب الحديدية رأسه للمرة الثالثة، ونظر نحوي، بعدما تصفّح أوراقي بتمهّل، وضغط زر الجرس، فدخل رجل عجوز يتمايل، ناوله بطاقة هويتي، وأمره بأن يصوّرها، ثم انهمك ثانية بالملفّ المطروح أمامه مثل جثّة، ورحت أنا أتأمّل الصور المعلّقة على الحائط.

في الشارع ذي الأنوار الكابية أخرجتُ بطاقتي ونظرتُ فيها، ثم دسستها داخل محفظتي قبل أن أرى صورتي تضحك منّي، ومشيت نحو سيارتي مذهولاً أُفكر كيف عليّ أن أُوقّع على تسلّم بطاقتي، كمن يوقّع على تسلّم جثّته، بل أنني فقدت أسئلة التحقيق الصحفي، بعد أن قيل لي، ستتحرّز عليها.

بعدما انطلقتُ بالسيارة تاركًا صريرًا مدويًا خلفي، تجاوزتُ إشارة المرور الحمراء، وكدتُ أرتطم بسيارة نقل كبيرة، وارتعبت لحظة طالعتُ وجهي في مرآة الزجاج الأمامي، إذ رأيتُ أذنيّ تتدليان طويلتين، واللساني مندولاً ويقطر، كما يليق بكلب بلدي.

أيلول / سبتمبر ٢٠٠٢

قاص وروائي سعودي مقيم في الرياض / السعودية

تعايُش

يجب أن أتحدث معه. فالأمر لم يعد يحتمل التأجيل، حتى لو أنه لا يعرفني أو لم يسمع بي. سأتصل به وسأقول: يتكلّم أنا وأريد منك «إكسًا ووايًا وزِدًا». هكذا، بصراحة ومن غير مواربة، وإذا تلعثم أو استهجن المكالمة فإنني سأغيّر من لهجتي. سأقول له: إسمع، نحن عرب ونفهم على بعضنا البعض. كل ما أطلبه منك هو «إكسٌ وَوايٌ وزِدٌ» وكفى. أنا متأكّد من أنه سيصغي فمن المفروض أنه قائد شجاع وهمام ويصغي للبشر. وأنا فلسطيني، سيستمع إليّ بالتأكيد، وإذا لم يستمع فقد يحق لي أن أسأل ساعتها: فما الذي جرى، يا ترى؟

أصلاً، كل الذي أطلبه منه هو أن يبتعد عن هنا. لا تعقيد في الأمر. يمكنه أن يصوّب حممه نحو الخضيرة أو العفولة أو حتى نتانيا. ما الشيء في هذه المدن؟ تصطفل يا أخي. لماذا حيفا بالضرورة؟ فحيفا مليئة بالعرب. تجدهم في كل مكان: في المقاهي والبارات والمساجد والكنائس والشوارع والباصات. الباصات! الباصات مليئة بالعرب يا أخي، تنغل نغلاً، تطفح طفحًا، تفيض فيضاً. والعرب فقراء وروّاد الباصات من الفقراء. والفقراء هم الذي يأكلون الخراء في دولة اليهود وأول من يتسخّمون تاريخيًا. يأكلون ولا يجدون الحلوى لترطيب أفواههم. سأقول له ذلك، وهو سيفهمني بالتأكيد. لا بدّ أن يفهمني. فأنا فلسطيني مثلي مثله، والفلسطيني للفلسطيني سندٌ وعونٌ وعضدٌ. وكلنا في الهواء سواء، ولنا في البرتقالة شقّان لا يفترقان.

فنحن الفلسطينيين، على اختلاف مشاربنا ومذاهبنا وانتماءاتنا الجغرافية، مثلنا كمثل المرأة التي اشترت لزوجها ربطتي عنق، هديةً لعيد ميلاده. فما كان منه في اليوم التالي إلا أن ارتدى إحدى الربطتين الجديدتين. فلما رأته زوجته قالت مندهشة: لماذا تلبس هذه، ألم تعجبك الثانية؟ فأُسقطَ في يده وقلبه ولسانه!

فمن جهة، وأنا أحسبها الآن، قد يجوز أن الصواب في أن أبعث إليه برسالة، بدلاً من

الهاتف. فقد يتذرّع بأن الهواتف مراقبة أو قد يقول مساعده إنه لا يتحدّث في الهواتف ليصعّب عليهم معرفة مكانه. ولكنني أعتقد أنهم يعرفون مكان سكناه. فهذه هيّنة جدًا. ولكن قد يكون انه لا يبيت في بيته أو انه دائم التنقّل من مكان إلى آخر لتفادي أخطارهم، فاستحسنتُ الفكرة والمؤدى.

المهم، انّ قراري قرّ الآن على ان ابعث له برسالة. اخرجت دفتر الخربشات الاصفر والقلم الأسود الذي أكنّ له كل الإخلاص وكتبت:

«إلى حضرة القائد المحترم،

تحية وبعد.

الموضوع: أنا أكره العمليات في حيفا.

لا شكّ في ان حضرتكم يعلم أن هناك أكثر من ٣٥٠٠٠ عربي يسكنون في حيفا. ولا شك أيضًا في أنك تعرف أن الشباب الفلسطينيين الذين تبعثون بهم لينفجروا في شوارع دولة اليهود، يفجرون أنفسهم أحيانًا في شوارع حيفا.

أيُّها القائد العزيز، أرجوك ألا تشكّك في وطنيّتي وإخلاصي للقضية. أنا فلسطيني ملتزم وبحماس منقطع النظير، ولكن هل سيكون مبالغًا به لو طلبت من حضرتكم الا ترسلوا الشباب إلى حيفا؟.. ليس لأنني أخاف على حياتي شخصيًا، صدّقني. ولكنني لا أحبّ كل الأحاديث التي تدور بعد ذلك عن «التعايش» بين اليهود والعرب في حيفا. أكرهها كما أكره البحر ورائحته.

أرجو ألا تفهمني بشكل خاطئ. ولك منّي بالغ التحيات والشكر...»

قرأتُ الرسالة بتمعّن. أعجبني مقطع: «وبحماس منقطع النظير»، لأنّ فيه كلمة «حماس» ولكن في سياق آخر، ولكن لا بدّ انها ستؤثر عليه في اللاوعي لأنها اسم حركته وحبيبته المفدّاة. قرأت الرسالة مرة ثالثة. جيّدة. لا اعرف إذا كنت سأبقي على قضيّة أنني أكره البحر ورائحته. فقائدنا غزاوي وقد يكون مغرمًا بالبحر والساحل، على عكسي، أنا الفلاح المتقاعد، سليل الجبال والوديان والتلال، مفتقر لأيّ راسمال. وأنا بصراحة لا أُريد ان ادخل في دوّامة النزاع الأزلي بين أهل الساحل وأهل الجبل. فهذا زائد الآن ولا يفيد أحدًا. بالمرّة. كل ما أطلبه الآن هو أن يولي طلبي الأهمية اللائقة، وان ينظر إليه بعين الرضى والتفهّم. ولذلك فإنني ساحذف قضية البحر.

قرأتُ الرسالة للمرّة الرابعة. جيّدة. قد يجوز انّ عليّ الاستغناء عن مقطع «.. الشباب

الفلسطينيين الذين تبعثون بهم لينفجروا في شوارع دولة اليهود». فقد يرى في هذا المقطع تقييمًا مني ونقدًا مباشرًا عليه وعلى حركته. وهذا سيخلق لا شك توترًا غير مطلوب وغير محمود الآن. ماذا يعنيني الآن إذا كانوا هم من يرسلون الشباب أم أن الشباب هم من يطلبون منهم ويتوسّلونهم أن يكونوا الآتين في الدور إلى الجنّة؟ لا يعنيني أبدًا. صحيح أنني فلسطيني، ولكنني أقطن في حيفا، ولا أعرف حيثيات وتراكمات الاسقاطات الحتمية لما يعانيه أخوتي في المناطق المحتلة. والذي يده في النار ليس كمن يده في الماء. ومن ياكل العصي ليس كمن يعدّها. والذي ياخذ أمي، لا يكون إلا عمي. فقلت: أشطب هذا المقطع، فشطبتُه.

ثم قرأتُ الرسالة للمرّة الخامسة. كنت في رضىً شبه تام عمّا كتبته ولكنني رأيتُ من المناسب أن أتنازل عن مقطع: «ارجو الا تفهمني بشكل خاطئ»، لانه قد يُشتم منه أنّ فهمه لا يستوعب ما أقوله، وهذا سيءٌ جدًا في مراسلة تتم للمرة الأولى بين فلسطينيين. فحذفت المقطع ورأيت أنّ ما فعلته حسنًا، فانفعلت. فقلت: أقراها مرّة سادسة. فالعجلة من الشيطان وشرّ البلاء أسرعه والشطيرة التي أحضرها النادل الآن محشوّة بالبصل. ناديتُ عليه بهدوء وطلبتُ منه أن يفرغها من البصل لانني لا أحبُّ البصل النيء. أحبّه مطبوخًا. فمنذ أن دحش زميلي إياه، فحل البصل إياه، في المظاهرة إياها، في فمي إياه، بعد إطلاق الغاز المسيّل للدموع إياه، وأنا أكره البصل النيء. أذكر الآن أنني تقيأت أمعائي على أرض فلسطين التاريخية، ليس من الغاز، بل من قطع البصل الكبيرة التي علقت في منخاريَّ وقصبتي الهوائية. وهكذا صرت أكره البصل، بحيث لم يكن رفضي له تبرّجًا لحفظ رائحة فمي للحظات الحميمية التي قد تدهمني على حين غرّة، بل كان رفضي نابعًا عن مظاهر بوست–صدامية تدهمني على حين غرّة فتفسد عليّ شهيّتي.

وعندما تاخّر النادل في تنقية شطيرتي من البصل النيء قلتُ أقرأ الرسالة مرّة سابعة، فقرأتُها. فتوجّستُ قليلاً. فماذا لو ظنّ أنها من «الشاباك» المخابراتي؟ هذا جائز جدًا. فقد يرى فيها تجربةً ما أو توريطًا له في مأزق سياسي. تعالوا نحسبها: لو أنه استجاب للرسالة وأوقف العمليات في حيفا فإنه سيلقى معارضةً، إن لم تكن عاصفةً فإنها ستكون بناءةً لا شك. فكيف يمكن استثناء حيفا من أهداف العمليات التفجيرية/ الانتحارية/ الاستشهادية/ النوعية؟ أفي براز حيفا خرزة زرقاء؟ ومن جهة أُخرى قد يطيب الاعتقاد أنّ هذا الطلب ليس إلاّ تمويهًا لمؤامرة «فتحاوية» تسعى لشهر عرضه في شوارع القدس – مدينة الصلاة. بمعنى: ألم ترَ كيف فعل شيخك باصحاب العويل، فجعلهم في تهليل (والتهليل للطبطبة)؟

بعد القراءة الثامنة تأبّطتُ حيرةً. قلتُ أحملها إلى صديقتي التي لم تعد صديقتي، مع أنها صديقتي، ولتحكم هي. فهي تقرض القانون والقضاء وفيها من الحكمة والحنكة ما قد يجعل الجدار الفاصل أمثولةً للرائين، طينُه من طين، وأسلاكُه من عجين. فلمّا أمسى المساء جاءت إليّ كعادتها، فتطارحنا العتاب وقلت أسألها، فسألتُها. فقرأتِ الرسالة وقالت من دون ريب: حمار! فقلت: ولماذا؟ فقالت: و«الشاباك»؟ قلت: ما له «الشاباك»؟ قالت: إذا قبضوا على الرسالة سيظنون أنّ لك مشورة عند الشيخ، ولرغبائك بكّاءات في قفصه الصدري. فقلتُ: فاتتني هذه والله، فقالت: يفوتك الكثير ولا تتعلّم. فلمحت في جوابها تلميحًا غليظًا إلى فراقنا الأخير، فتجاهلتُ تلميحها، فحدثتْ حذو النساء في عدم استسلامهنّ لتجاهلك لتلميحاتهنّ وأردفت بنبرة أقوى وأشدّ من الأولى: حمار!

فلما أصبح الصبح وأنا في عداد الحمير، يممتُ شطر وادي النسناس العربي القُحّي وقلت أفطر على طاجنٍ من الحمُّص والفول لأعود للنوم بعد الموقعة، فلا يصح بعد الحمص والفول إلا النوم (وفي رواية أُخرى: لا يصحّ إلا الغطاط في النوم – والأمران سيّان). وفيما كنتُ منهمكًا في ضرب الحصار المحكم بقطعة الخبز المحكمة على بقعة الزيت الخضراء المضمّخة بدم الزيتون، فاجأني صوت المذيع المتلفز يعلن عن خبرٍ عاجلٍ بعبرية سامية طلقة: إنفجار في حيفا! يا إلهي، يا إلهي، إنفجار في حيفا الحضن!! إذ كيف يصح ذلك؟ أينها لترى أنني لستُ حمارًا، أينها لتعتذر ملء مهانتها عن ملء مهانتي؟ لو كنتُ أرسلت الرسالة إلى الشيخ لما حصل ما حصل! يا إلهي، ستطوف غدًا الطواقم المتلفزة والورقية والأثيرية في حيفا، هنا، قرب مطعم الحمُّص والفول، لتسأل العرب عن شعورهم حول العملية وما إذا كان ذلك سيؤثّر على التعايش. كل ذلك وأنا ما زلتُ محكمًا القبضة على بقعة الزيت الخضراء، غامسًا يدي في الصحن، ومثبتًا عينيّ في التلفاز: العملية في الباص المؤدي للجامعة، وأخي في الباص المؤدي إلى الجامعة.

هرولتُ إلى الشارع مضطربًا، وعندها فقط تأكّدت من أنها على حق. فأنا حمار. لو كنتُ اقتنعتُ بابتهالاتها لكي أقتني هاتفًا محمولاً لما كنتُ الآن أركض في الشارع كالأبله أبحث عن هاتف عمومي أبله يحملني عبر الخطوط البلهاء إلى حضن صوت أخي الدافئ. فلما كللتُ من البحث الكلتُ على الباري وقلتُ: أعود إلى المطعم، فعدتُ. فلما جلستُ جاءت صاحبة المطعم وقالت: قهوة؟ فقلتُ لها: الحساب. فقالت: كذا وكذا، فنقدتها كذا وكذا من الشيكلات ويممتُ صعودًا نحو بيتي الكائن عند أسفل قدمي الكرمل. في البيت وجدتُ أخي، لم يمسسه بشرٌ. فقلتُ: الحمد أنك بلا دنسٍ من الدماء، فقال: والحمد أنك كذا. فارتحنا وجلسنا نرقب الدّماء على الدّماء. ثم قال: اتصلوا بك من

الجريدة العبرية. يريدون أن يسألوك عن تأثير العملية على التعايش بين العرب واليهود في حيفا. فقلتُ: قل لهم حذارِ من جوعي ومن غضبي! وتحسّرتُ على صحن الحمّص بالفول الذي لم أنتهكه إلا قليلاً، وأنشدتُ لبقعة الزيت الخضراء الأصلية، ما أنشده الشاعر:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني
وبيض الهند تقطر من دمي
فوددتُ تقبيل السيوف لأنها
لمعت، كبارق ثغرك المتبسّم

هذه القصة فازت بالجائزة الثانية في مسابقة القصة القصيرة التي نظّمتها صحيفة «السفير» اللبنانية لمناسبة عيدها الثلاثين الذي حلّ في ٢٦ آذار ٢٠٠٤.

كاتب فلسطيني مقيم في حيفا

الزيتون الأشقر و« أبو چميلة »

ولدت بالصمت وجئت من عالم الصمت إلى عالم الضجيج والحياة الصاخبة والزاخرة بالمفاجآت والمليئة بالمفارقات. لا أحد يعلم من أنا ومن أكون، وما هو أصلي وفصلي، حسبي ونسبي. أتيتُ إلى هذه الدنيا ووجدت نفسي قابعًا في مسرح « الفنون » أعمل في الصيانة المهنية، أفعل ما أؤمر به، أنفذ التعليمات، أكثر من الأفعال وأقتصد في الكلام.

الكل يجهل حضوري ولا يقيم لي وزنًا يذكر، علمًا أنه لي من البداية باع، ومن العضلات صاع، ومن الذراع ذراع، لكن ما العمل فهذا هو الواقع.

أبدأ عالمي اليومي قبل طلوع الفجر لأنهيه في عالمي الليلي من يوم آخر، وهكذا دواليك.. ليست لي أمنيات ولا مواهب، فأنا سراب وطلسم من طلاسم إيليا أبو ماضي. لا أكره ولا أحب، وصفت نفسي بـ « أرقش » ميخائيل نعيمة. فقسمت العالم إلى صامتين وغير صامتين.

حتى أن صاحبة المسرح الشقراء وصفتني بـ « العدم » وكانت تناديني بهذا اللقب:

– « تعال يا عدم، واذهب يا عدم »، فاستلطفت هذا الاسم الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ مني ومن شخصيتي العدمية. الأمر الذي حدا بشقراء المسرح، التي كان يدعوها معشر الممثلين المتملقين لها بـ « البيج بوس »، وغير المتملقين بـ « عجوزة السوء »[1]، تحويلي إلى كائن حي، يأكل، يعمل، وينام، وطوع إشارة من إصبعها. والآن لا أستطيع التعليق على مثل هذه الأمور غير الجدية بالنسبة لعدميّ مثلي. ولكن في مقدوري وصف معلّمتي، شقراء المسرح، كوني الإنسان الصامت الأقرب إلى الواقع، واقع الكواليس، واقع الأقنعة التي توضع على وجوه الناس من على خشبة المسرح ومن خلالها إلى العالم الواقع. فمعلمتي هذه تغازل الستين من عمرها وما زالت تحمل بقايا الجمال العربي المتدلّية على وجنتيها، ذاتي الأصل الأسمر، بل الأسود، لأنها، فعلاً، ليست بشقراء. فالصبغة المصنّعة « رقم ٢٦ » ما زالت طاغية على شعرها الأشعث والكثّ، الذي اكتوى من زيارة « الكوافيرات »، هذه

المعلمة ما زالت تحمل في تركيبتها النفسية انتماءها القروي، الذي طمسته عميقًا في لا وعيها، ظانّة أن ذلك سيمكّنها من الدخول إلى المجتمع الراقي في المدينة، والدليل على ذلك أنها سكنت المنطقة العليا منها، علمًا أن أغلب سكان تلك المنطقة لا يمتّون للمدينة بجذور انتمائيّة تذكر، وعلى ما يبدو أيضًا فإنهم يرتبطون بالحضارة المدينية من خلال ألقابهم المهنيّة ورواتبهم الشهرية فقط لا غير، فإن سألتهم عن تاريخ المدينة وأهلها، كما سألتهم معلمتي، فيُجيبون بكل ما علموه عنها متطرّقين إلى نكبتها من العام ١٩٤٨، كما ورد في كتب التاريخ، مزايدين على أبناء هذه المدينة في حرقة الانتماء وحسن معرفة في التاريخ. فمعلمتي، وعلى ما يبدو، وبناءً على ما ذُكر أعلاه، هي ضحية هذه الأوهام التي وصفتها باللغة الأجنبية «آرلوزيا» التي هي «إيلوزيا». وما دمنا في باب المصطلحات التي تستخدمها الشقراء ظانّةً أنها ستكون بما يُسمّى «In»، في داخل ما يُسمّى بالمجتمع «الراقي». فقد وقعت في أخطاء لا تُعد ولا تُحصى. فكلمة أوركسترا / أُوكسترا، سكرتيرة / سكتيرة، والحبل على الجرار. فأنا «البهيم»، حسب أقوال بعض الممثلين «الحوش واللّمم»، استطعت إدراك المشكلة الإجتماعية للشقرائي التي ستشكرني فيما بعد على ذلك.

طبعًا المسرح لا يعتمد فقط على هذه المعلمة، فهنالك معشر الممثلين والممثلات، الذين واللاتي، ينتمون إلى شتى الإنتماءات، فمنها الحزبية واللاّحزبية، الاجتماعية واللاإجتماعية، وأهمّها الحرفيّة واللاّحرفيّة. وهنا لن أوفّر أحدًا من أولئك. فأنا «اللاشيء» أهنت كثيرًا من قبلهم. سبق وقلت لكم إنني غير ملموس، على الرغم من أهميّتي، فأنا الذي أُحضّر لهم القهوة والشاي، وأُحضّر الديكور وأهتمّ بالقاعة وبالكراسي وبمكبّر الصوت وبالإضاءة وكل الأمور الضرورية للتمارين وللعرض المسرحي في يوم العرض. فعلى الرغم من ذلك استرَقتُ السمع للأحاديث التي كانت تدور بين المعلمة الشقراء، معلّمتي ابنة الستين، وبين ذلك المعشر من الممثلين، الذين قسمتهم إلى عدة مجموعات، وبكوني ذلك الشخص الصامت سأحاول، رغم بُخلي في الكلام، أن أحدّثكم الكثير الكثير عما يجري دون أن تدري المعلمة والممثلون.

ففي أحد الأيام من شهر نيسان من ذلك العام هطلت أمطار غزيرة ذكّرتني بذلك الهطول أيام نكبة هذه المدينة، وتحديدًا نيسان. وإن أنسَ، فلن أنسى تلك المفارقة مع ذلك الفنان - الضيف اليهودي الذي ذكرته بهذا التاريخ حين قلت له «إنه الـ ٢٢ من شهر ابريل»، حيث استغرب من التاريخ ذاته. طبعًا لن ألوم هذا الفنان أو تلك الفنانة طالما لم يبالوا بوجودي أصلاً، كما يُقال «فإنهم مش شايفيني من ٢ سنتيمتر»، فكم بالحري معلّمتي التي بدأت

أولع في حبها؟!

يصرخون عليّ، يفرغون غضبهم عن طريق هذا الصراخ، ينادونني وينعتونني بشتى الأوصاف القذرة، ألبّي الطلب والبسمة تعلو على شفتي، بينما حريق ونار جهنم في صدري تشتعل دون أن أحترق. أفهمهم وأتفهمهم لكنهم حين يتجاوزون « الخطوط الحمراء » أحاول أن أتصدى لهم بطريقتي الخاصة، طريق الصمت، لأنني أنتمي إلى عالم الصمت.

صمت... صمت... صياح ودوي قذائف الشتائم المتبادلة تعلو من مكتب سيدتي الملطخة بالصفار المزيّف، فما الخطب إذن؟ إنه جدال « عادي » بين « عجوزة السوء » وأحد الممثلين. لم أكن بحاجة لاستراق السمع والتنصّت كما جرت العادة في كل مسارح العالم. بمعرفة صوت ذلك الممثل، أدركت كنه المعركة غير المبدئية. فعلام الخلاف؟! سأبدي رأيي جازمًا بأن الممثل « ع » رفض أمر السيّدة على أساس مهنيّ، حيث طلبت منه أن يقوم بدور « س » فرفض.

طبعًا ليس هذا هو بيت القصيد. فداعيكم « أبو الصمت » يعرف بواطن الأمور. الخلاف لم يكن مهنيًا.. فشقرائي المبتذلة لاحظت أن الممثل « ع » يميل إلى تمثيل الأدوار الشعبية والمستضعفين « أكثر من اللازم »، فأرادت، بطبيعة الحال، تحجيم « ع » على الرغم من عينيه الزرقاوين الواسعتين اللتين لا تتوحدان بلونهما مع لون عيون وهموم الأحياء الشرقية من البلد. وما كان على الممثل « ع » سوى الغضب وشتمها بشتى الشتائم التي أسمعها لأول مرة. فعورة الأم أعرفها، إلا أنه استخدم عورات أخرى. وبطبيعة الحال فكل الغضبانين والمغضوب عليهم يأتون إليّ ويفرّغون أعصابهم داخل غرفتي الصغيرة التي يدعونها تحببًا « الصومعة ». وكنت أدعوهم إلى صومعتي مستخدمًا كلمة عيسى ابن مريم عليه السلام « دعوا الأولاد يأتون إليّ » لأنهم بالفعل أولادي. وبعد الاستماع إلى ذاك الولد الممثّل عرفت السبب الأساسي والرئيسي للمشكلة. فسيدتي الشقراء ما زال « منخارها » مرفوعًا إلى أعلى، وكما يصفها بعض من الممثلين، فهي « متعجرفة ». وبما أنني، أنا الصامت، أدرك هذه الأمور، وأعرف مديرة المسرح من حيث الحسب والنسب، فقد تضامنتُ مع هذا الممثّل. وبما أن هذه السيدة ليس لها علاقة بهذه المدينة، لا من قريب ولا من بعيد، فقد اقترحت على هذا الولد أن يراقبها في شهر أيلول وأن يراقب سرّ اختفائها لبضعة أيام!! ما هي إلاّ أيام حتى اكتشفنا أن تلك السيدة تتحوّل إلى فلاحة بكل معنى الكلمة. فالشعر الأشقر المرفوع إلى وراء يتحوّل، وبقدرة قادر، إلى شعر بنيّ مع قمطة. وتلك الأنامل المنتهية بأظافر مقلّمة ونظيفة تتحوّل إلى أصابع ذات أخاديد وقنوات. وذلك القدّ الممشوق يصبح

بدون أي شكل هندسيّ، فحتى السيقان الناعمة تتحوّل إلى أرجل تشبه بتشوهاتها أرجل «حمير الحجارة» حيث الجروح والخدوش. وذلك الصوت العذب والأنثوي والحسيّ الذي كان يذوبني حين كانت تنادي بـ«العدم»، يتحوّل إلى صوت «أم العبد» من تلك القرية. نعم، إنها أيام قطف الزيتون.

ففي مدينتي هذه، مدينة «أم الغريب»، والكل فيها غرباء من الجليل والمثلث أبناء هذا الوطن يتحوّل يوم «قطف الزيتون» إلى يوم الجذور والانتماء. حتى أشجار الزيتون الباقية في المدينة من تلك العهود والمنتشرة في «حي الزيتون» (شارع اللنبي) تلامسها أيادي الجذور لتمرط منها حبّات الزيتون السوداء والخضراء، مما جعل أخوتنا من أبينا الخليل يتخوّفون لدرجة «الهستيرة» ظانّين أن أيادي الجذور تستولي على أملاك الدولة. لكن لا ضير. فشقرائي قادرة على مواجهة ذلك من خلال مسرحها، ومسرحتها للواقع، ضاربة بعرض الحائط كل القيود والقوانين، فخلافاتها مع الممثلين تتقزّم أمام عزمها للنهوض في واقع أبناء هذه المدينة ليصبح مسرحها هو الواقع ذاته.

أما أنا فقد كنت أحاول كثيرًا، عن طريق صمتي غير المشترح، تشجيعها للمضي قدمًا في هذا النهج، نهج الخيال والواقع، حتى أصبح مسرح «الفنون» مدينة تضم مجتمعًا مدنيًا طور التكوين يحمل في طيّاته القديم والجديد، القروي الفلاحي والمدنيّ، الأصيل والمبتذل، وكل هذه المكوّنات تتربّع على عرش تاريخ هذه المدينة وما حلّ بها وبأهلها من أحداث قبل خمسة وخمسين عامًا.

157

إذن، كيف ستدير «البيج بوس» هذا المسرح – المجتمع من خلال تلك المركّبات المعقدة مضيفًا إلى ذلك ما يسمى بـ«مجمل القضية»؟! لم يكن لدي أي جواب، ولم أحاول حتى التفكير في الإجابة. كلّ ما أعلمه أنه في إحدى الليالي سهرت، كعادتي، في خمّارة البلد التي أدعوها تحببًا بـ«خمارة غوركي» في النهار، وفي الليل أدعوها «خمارة جان فلجان». وتسامرت على غير عادتي مع نديم يدعى «أبو جميلة» (بلفظ الجيم المصرية) من بقايا ذلك العصر. إنه كهل عريض المنكبين، غليظ الشفتين، تحسبهما «شقاطة»، سواد لون بشرته يضاهي كحل العيون، صوته ثخين يناسب حجم رقبته، فإن حاولت خنقه تطلّب الأمر المزيد من الأيادي. أمّا العلامة المميّزة له فهي شعرتان تعلوان صدره الرّحب. وعلى الرغم من كهولته ما زال ذلك الشخص الذي عرفته. جاء من السودان طلبًا للرزق في هذه المدينة فعمل عتّالاً يحمل الحقائب وكل ما توجب حمله، وحين التقيته لأوّل مرة في «البلد»، عند قريب لي بقرب «السوق الأبيض»، قال لي: «إسمع يا ولد، أنا صحيح أعتل، لكني أحمل على ظهري كل هموم هذه الدنيا، وما دامت الحياة مسرحًا فأنا خير ممثّليها».

كلمات سمعتها أصبحت واقعًا.

نعم إنه «أبو جميلة»، هكذا عرفته كما عرفت أنه سكن في حينه، ولفترة وجيزة، تحت عمارة «فاطمة الزعرة»، - «باطرونة البلد»! وعرفته أيضًا من سينما «الانشراح»، حيث عُرض فيلم لعبد الوهاب، «رصاصة في القلب»، على ما أذكر، ودخلت متأخرًا إلى القاعة الدامسة الظلام، فبحثت عن مكان لأجلس عليه، فجلست. قام الصراخ لأتبيّن فيما بعد أنني جلست في حضن «أبو جميلة»، وقد تأكّدت من ذلك حين ابتسم كل ذلك الصفّ من الجالسين من أصدقائه، فبانت وبرزت أسنانهم البيضاء فقط.

أما سرّ اسمه فيقال إنه أحبّ فتاة تدعى «جميلة» من وادي النيل، فهام على وجهه بحثًا عنها عندما اختفت ولم يعد بالإمكان رؤيتها فردّد جملته: «سبع سنين في الجبالا من شان جميلة». وكنت أحب الاستماع إلى لهجته السودانية التي استبدلت العين بالهمزة والقاف بالغين والحاء بالهاء، ولا سيّما حين عمل في بيع البوظة «الدندرمة»،(2) فكان يردّد جملة موسيقيّة راقصًا على أنغامها رقصة سودانية: «دندر البوظة يا ستيدة؟ (استبدل العين بالهمزة وسعيد هو اسمه)، وعندما يمرّ عليه يومٌ مشؤوم كان يدخل خمارة فاسيليوس اليوناني في شارع «البور»(3) ويخمر، وعند خروجه كان يصيح بأعلى صوته «إهنا أبيد من السودان نضرب ضربة في البهتان»(4) قاصدًا: ونحن عبيد من السودان..». فكما قلت فإن هذه هي مدينة الغريب التي آوت العديد من العرب الذين جاؤوا من البلدان العربية المجاورة، ولا سيّما من جنوب لبنان حيث اختلطت اللهجات في هذه المدينة لتصبح خليطًا من المصرية والشامية.

تسامرت وتنادمت مع «أبو جميلة»، ورفعنا الأنخاب لذكرى «الحبيب والمنزل» وسكبنا الدموع، إلّا أن دموعه توقّفت حين ذكرت له اسم حبيبته الثانية «جميلة الحلبيّة» التي تشبه معلمتي في عهودها الأولى، تلك «الجميلة» الثانية التي هام في حبّها لدرجة السير على الأقدام من يافا إلى حلب برهانًا على حبّه ووفائه وإخلاصه لها! بيد أن القضية لم تتوقف عند هذا الحدّ، فـ«أبو جميلة» يعتقد أن صاحبة المسرح هي نفسها جميلة الحلبية. فهنا كانت الطامّة الكبرى. كيف سأفسّر له هذه المفارقة المجرّدة وقد شرب ما تيسّر من الكونياك الرخيص الذي دعوناه بـ«الامونياك»؟! فسكرة «أبو جميلة» «عاطلة» جدًا، فما العمل؟! بدأت «أدندن» له بعض من الأغنيات السودانية التي لقّنني إياها «أيام العرب»، إلا أنها لم تدخل مزاجه. توقّفت. أفاق من سكرته ليذكرني بفلسفته في الحياة، التي حفظتها عن ظهر قلب، فهي تتلخّص بحبّه للناس «من تحت» ولحياة الدراويش والبساطة المتناهية لدرجة الاحتراف وكرهه للناس «من فوق»، ففي السابق كان «التحت» البلدة القديمة،

«من فوق» موقع البرج ووادي النسناس. أما اليوم فكل ما كان «من فوق» أصبح «من تحت» فلذلك يحبّهم لانهم الاقرب إلى قلبه. امّا انا فأُقَسِّمُ الناس إلى «ذوي اللسان» وإلى «ذوي الاذنين». وعلى الرغم من هذا التقاطع فقد صحونا نحن الإثنين وأياديا السمراء والسوداء متشابكةً واضواء المسرح القوية مسلّطة على كلينا لتبرز أسمالنا البالية من عهود النكبة لنردّد امام مشاهدينا في مسرح «الفنون» مقاطع من أغنية سيد درويش «مصر والسودان»:

جالت لي هالتي أم احمد
كلماية في متلاية
سرچوا الصندوج يا مهمد
لكن مفتاهه مآية
ما فيش هاجه اسمه مصري
ولا هاجة اسمه سوداني
بهر النيل راسه في ناهية
ورجليه في الناهية التاني

اسود أبيض يا ورامه
[illegible] وينا باتاعيينا
سوداني فيه إنده كرامه
مصري طول امره اهيينا

الشجل بتاتا تاب
بواب في بيت الباشا
يوم فاصوليا وبچلاوة
يوم ملوخية وشوكلاطة

يا أوروبا خليك شاهد
ع البولبتكة الترللي
الراية بتاتا واهد
لازم يتثنى المثولي

تصفيق حادّ من الجمهور، مجتمع المسرح، ومسرح المجتمع الصامت وغير الصامت، «من فوق» و«من تحت»، منكوب وغير منكوب، لتنهض جميلتنا المشتركة من خلال هذا الجمع المجتمعي كبركان نشط لتوّه ليفجّر جميع القيود ثائرةً في القاعة المدينة سهامها المشعّة، صارخةً:

«يا هـــبـــيـــبـــي أود لـــي تـــانـــي
أنـــا أهـــبْ الأســـمـــرانـــي»

فلم تدرك أنا و«أبو جميلة» لمن «الأودة» (العودة)، اللاسمر الصامت أم للأسود السوداني؟!
عفواً! هل جميلتنا هي سرايا بنت الغول؟
عفواً! هذه هي مسرحيتنا لهذا اليوم، على أمل اللقاء بكم بخيالٍ آخر!
عفواً! هل هي حيفا التي تستبقي أبناءها؟!
أُسْدِلَ الستار!

١ تعبير شعبي (يقصد به العجوز الشريرة التي تضمر السوء للآخرين، والتعبير منقول عن صورة الساحرة الحالسة على عصا المكنسة.
٢ دندرمة بالتركية – بوظة.
٣ شارع الـport أي شارع (الميناء).
٤ البيضان من الناس: ضدّ السودان («المنجد»).

كاتب فلسطيني وباحث بدرجة دكتوراة في الاقتصاد السياسي، مقيم في حيفا

الصّراصير تظهر ليلاً

حسن، لنقل إنّ اسمي (س) أو (ص). في الواقع لا يهمّ كثيراً إن كان اسمي محمد أو زيد، فكلّ الأسماء في قصّتي غير ذات دلالة؛ لأنها يمكن أن تحدث مع أي إنسان في العالم، بل إنها حدثت فعلاً في الماضي، وهي تحدث الآن، ويمكن أن تحدث في المستقبل مع العشرات من التُّعساء مثلي؛ من الذين لا يقرأون حركة التاريخ كما يجب.

على أية حال ليس هذا مهمًّا، المهمّ هو خشيتي الدائمة أن لا أجد من يصدّقني مهما بالغت في التلطُّف في عرض أحداث قصّتي.

ببساطة أنا رجل شجاع وقوي أمام زوجتي ومستبدّ على أولادي، فخور بنفسي إلى حدّ الزهو؛ لأني استطعت أن أبسط سلطاني على بيت كبير فيه من المشاكل ما يفيض عن حاجته، ولا عجب في ذلك فقد ورثت هذه الصفة عن أبي الموصوف بجبروته، وأبي كذلك ورثها عن جدي المعروف بسطوته؛ الذي ما زالت حكايات سلطته الأسطورية تتردد على ألسنة العامة والخاصة حتى يومنا هذا.

ليس هذا مربط الفرس، المهمّ أنني اكتسبتُ صفة جديدة لم تعرف لها سابقة في سجل عائلتنا المجيدة، وهي أنني رجل جبان أمام الصراصير، هذا هو مربط الفرس. ليس جبنًا بالمعنى الحرفي للكلمة، بل هو أشبه بمزيج من خوف وتقزُّز في آن معًا، طبعًا ليس كل الصراصير بل ذلك النوع الأحمر الكبير الذي يسمُّونه في بلادنا صراصير الخشب.

على الأرجح أن هذه التسمية لم تلتصق بها عبثًا، ذلك أنها مغرمة بالإقامة في هذا الملاذ الدافئ شتاء البارد صيفًا، وعندما يشح عليها الطعام لا تعدم وسيلة التغذية، فهي تقتات على هذا الخشب الدافئ الرطب.

ذات يوم بعيد، لا أدري بالتحديد متى، المهم أنه يوم مشؤوم في حياتي كربٌ عائلة.

دخل صرصور أحمر مقزّز من تحت «ضلفة» الباب - اللعنة على هذا الباب، دائمًا مفتوح على مصراعيه للعدو قبل الصديق - المهم: أن الصرصور سلك طريقه بسرعة خاطفة إلى

المطبخ، تركتُ كل ما بيدي ولحقتُ به حاملاً الحذاء بيميني وهويتُ عليه بضربة ربما لو اصابته لسوّت جسده بالأرض، ولكن الصرصور البغيض ملص وسبح تحت الثلاّجة. أزحتُ الثلاجة من مكانها فما وجدت له أثرًا. تساءلت فيما بيني وبين نفسي بقلق:

«ترى اين ذهب هذا المخلوق القذر؟».

وفكّرت انه ربّما تسلّل دون ان انتبه نحو خزانة المطبخ، فقمتُ من فوري وفتّشتها بوصة بوصة ولكن دون فائدة.

عدتُ مجددًا للتفكير في أمر الثلاّجة، وقدّرتُ في هذه المرّة انه ولج إلى بطانتها الداخلية. في هذه اللحظة شعرت باليأس من الإمساك به، ولكنني لم أتهاون في أمره ولم اعدم الوسيلة لملاحقته.

اقترحتُ على زوجتي اللامبالية ان نتخلّص من الثلاّجة برمّتها مقابل أن أشتري لها ثلاّجة جديدة، لكي نقصي إلى الابد خطر هذا الصرصور الداهم. وبمجرّد ان سمعتْ اقتراحي راحت تقدّد ثوبها جزعًا، وولولت صارخة:

«هل جننت يا رجل؟ نرمي الثلاّجة من اجل صرصور حقير»؟!

ثم استدركتْ محاولة طمأنتي:

«إن الامر برمّته لا يستاهل كل هذا التعب، على أية حال إنه صرصور يتيم وسوف يموت إن عاجلاً أو آجلاً».

وهكذا رفضتْ زوجتي هذا العرض السخي من جانبي، وبالمقابل أمنتُ لكلامها المعسول وسكتُّ موقتًا عن حربي الضروس ضدّ هذا الصرصور الماكر.

ومع ذلك لم يهدأ لي بال، بقي هذا الصرصور يقضُّ مضجعي بهيئته المقرفة ومكره اللامحدود، وصرت أفكر فيه اكثر مما أفكر في شؤون البيت. في الحقيقة كانت خشيتي أن يكون هذا الصرصور أنثى وبالتالي ان يغدو البيت برمّته مفرخة للصراصير، وتضيّق عليّ عيشتي.

كان ظنّي في محله، إذ صحوتُ من النوم ذات ليلة منكودة فوجدتُ مصطبة المطبخ مثل مستنقع آسن مع مئات الصراصير رائعة تنقب بين عروق البلاط، فاصابني الغيظ وتملّكني غضب شديد على نفسي لأني طاوعتُ زوجتي بالسكوت عن امر جلل، وقلت في نفسي لائمًا:

«هذا ثمن سكوتي»!

لم انم تلك الليلة. في الصباح هرولت إلى الصيدلية، واشتريت علبة «دي. دي. تي.» ورششتها بكاملها في المطبخ. في الليلة نفسها راقبت الوضع فاكتشفتُ أن مذبحة

للصراصير حدثت في المطبخ جرّاء هذا السلاح غير التقليدي. كان منظرها، وهي ممددة على المصطبة، يذكّرني بأشلاء جنود نابليون في معركة واترلو.

استرحتُ من أعماقي. ولكن فرحة المحزون لا تتم، إذ فوجئت في الليالي التالية أن ما بقي منها على قيد الحياة كان أضعاف أضعاف ما توقعت، فتلاشت نشوة النصر الزّائف أمام أرتال الصراصير الزاحفة من كل حدب وصوب في جميع أركان البيت.

«أي قدرة عجيبة على التناسل تمتلكها هذه المخلوقات القوّادة»؟!

كان الامر في الاشهر الأولى محتملاً مع عدة مئات من الصراصير في بيت واسع وكثير الحجرات. ولكن تتالي الأيام كان كفيلاً بزيادة عددها بشكل لا يُصدّق وتحوّلت الحياة في البيت إلى جحيم لا يُطاق. على هذا النحو صرتُ زبونًا دائمًا لدى الصيدليات المعروفة واقتنيت أحدث وأفتك المبيدات، ولكن دون فائدة تُرجى. لقد اتخذت هذه الصراصير استراتيجيتها الدفاعية ووضعتني في خانة الز يكْ) وكأنها تقول لي:

«إمّا أن تقبل وجودنا في هذا البيت أو ترحل عنه».

على هذا الأساس أيقنتُ أن من العسير الخلاص منها، بل الأدهى من ذلك أنها ابتكرت استراتيجيات خاصّة للتعايش مع كافة أنواع المبيدات، بحيث صار استخدام هذا السلاح ضربٌ من العبث أمام ما تطوره هذه الأوغاد من آليات الدفاع، فوهنت عزيمتي وخارت قواي دفعة واحدة.

كانت تنام في النّهار في ملاذاتها الدافئة في عروق الخشب وفي دواليب الملابس، وفي الليل، حيث نأوي إلى مهاجعنا المؤرقة بكوابيس الصراصير، كانت هي تبدأ رحلة العبث الشيطاني فتكًا وتخريبًا في مقتنيات البيت. وعلّقت زوجتي على الأمر:

«إنها صراصير في غاية المكر تُخرّب كل شيء في صمت وتبالغ في إظهار نفسها كمخلوقات وديعة»!

وذات يوم - وكان الأسوأ في تاريخ هذا البيت - دخلتُ حجرة منعزلة نحتفظ فيها بمقتنيات تاريخية وآثار لمؤسسي العائلة، فوجدتُ صورة جدي الأوّل ممسوخة بعد أن قضمت الصراصير شاربيه العريقين وحفرت عينه اليمين فبدا أعور قبيحًا وعاريًا من كل أسباب سطوته المعهودة.

ووجدتُها أيضًا قد فتكت ببقيّة الجداريات المعلّقة منذ عهود طويلة، والتهمت ستائر «ه ساتان» وخرّبت صور الذكريات القديمة بحيث لم يسلم شيء في البيت من عبثها.

كنت أتوهمها في منامي وهي تقرض أنفي بأسنانها الرطبة وتلحس لبابة أذني بألسنتها اللزجة السيّالة وهي تهمّ بصوت عال: «سكسك.. سكسك.. سكسك..»

وفقدتُ شهيتي للطعام؛ لأني كنتُ أتوهمها وهي تسابقني إلى صحني، وأوشك نظام البيت على الانهيار إذ فقدتُ رغبتي في الفراش، وقد أدركت ذلك زوجتي فصارت تتجمّل كعهدها في أيام الصّبا، ومع ذلك لم تواتيني الرغبة بالاقتراب من فراشها. في الحقيقة كنت أتوهم تلك الصراصير البغيضة وهي تسيح على جسدها العاري وتسابقني إلى مبتغاي.

وذات ليلة ليلاء كنت جالسًا على طاولة السُّفرة منكودًا أفكر في حيلة للخلاص من هذا العبث، فرأيتُ صرصورًا يُخرج شاربيه من شق صغير في الطاولة. ضربته بفوطة كانت قريبة من يدي، ولكنه دخل بسرعة إلى مأواه. بعد ثوانٍ معدودة عاد وخرج من المكان نفسه، فهششت عليه بيدي يائسًا من الإفلاح بسحقه وانزلق إلى حرزه المكين. بعد لحظات عاد وخرج من جديد، وهكذا استمر على هذا المنوال عدّة دقائق وهو يستفزّني بنظراته السافلة.

«يا إلهي هل انبرت هذه الصراصير في حربها الضّروس ضدّي، وأيّ معنى من وراء هذه الحركات البغيضة؟! لا بدّ أن هذه الصراصير تتعمّد استفزازي بحركاتها اللعوبة».

وضعت أذني على الطاولة فسمعت هسيسها آتٍ من بين مسام الخشب: «سكسك.. سكسك..». إنه نفس الصوت الذي أسمعه في كوابيسي الدائمة. وخطر ببالي أن هذه الصراصير تتكلم. ولمتُ نفسي لهذا الخاطر.

«يا إلهي.. هل وصل بي الأمر إلى حد أن أصدق أن الصراصير تتكلم؟!».

ألحّ عليّ الفكرة وهيمنت عليّ يومًا بعد يوم، وبتُّ متأكدًا أنها تتكلم فعلاً، ولكنها تريد من يُتقن لغتها. وهكذا رحتُ أبحث بجد منقطع النظير عمّن يتقن لغة الصراصير حتى وجدته! أرجوكم لا تسألوني كيف - المهم أني وجدته، إنه رجل بلا إسم ولا وطن ولم يُعرف له هوية على وجه الدقة.

أحضرته إلى البيت، جلس إلى الطاولة التي فيها مكمن الصراصير، ووضع أذنه على مكمنها، وراح يتسمّع عبر مسامات الخشب وأنا منصت له، وخُيّل لي أنني كنت أسمع حديثها. قلت له بلهفة:

«ها، ماذا فهمت منها؟».

لوى بوزه في حركة تشي بعدم ارتياح، وقال وهو يفرك أصابعه:

«حسنًا، إنها ترفض أن تتحدث معك على طاولة واحدة».

سألته بلهفة:

«لماذا؟».

أجاب :

« لا فائدة تُرجى من الحديث، طالما أن البيت مليء بأسلحة فتّاكة ضد الصراصير » .

سكتُ برهة قصيرة كما لو أنه يريد أن يقرأ أثر كلامه في وجهي العبوس، ثم استدرك :

« عليك أن تتخلّص من هذه الأسلحة أولاً » .

صحتُ في وجهه بصوتٍ حادّ النبرة :

« إنك تطلب المستحيل . كيف أترك البيت بلا دفاع؟! » .

فغادر دون أن يلتفت إليّ، وردّ بهدوء مثير للأعصاب :

« هذه تعليمات الصراصير . . وما أنا إلا وسيط » .

وهكذا وجدتُ نفسي محاصرًا بهذه الفكرة البغيضة وشاورتُ زوجتي فقالت :

« لا بأس من التخلّص من هذه الأسلحة موقتًا كنوع من المناورة » .

وتخلّصت فعلاً من كافة المبيدات في البيت، وأشهدت على ذلك الجيران والوسيط، وكل من له صلة بهذا الموضوع من قريب أو من بعيد .

ذهبتُ إلى الوسيط وطلبتُ منه أن يعيد الكرّة، فأتى وجلس إلى الطاولة كالمرّة السابقة . كان وجهه لا ينبئ بالخير، فقال لكي يخفّف من وقع كلماته لأنني في الحقيقة كنتُ في حالة زرية من التّعب :

« إنه لأمر مؤسف حقًا » .

« ما الجديد؟ »، سألته .

« إنها تريد ضمانة أن لا تدخل هذه الأسلحة إلى البيت في المستقبل » .

في تلك اللحظة غامت الدّنيا في وجهي، وتغبّشت الرؤية في محيطي . كنتُ أحدق في الفراغ دون أن أرى شيئًا . وشعرت أنني أصاب في مقتل، وبتُّ في شكّ من أمري إن كنت فعلاً سيّد هذا البيت وصاحبه . وبعد أن عدتُ من جديد إلى واقعي المزري سألته :

« وكيف السبيل إلى مثل هذه الضمانة؟ »

فأطرق للحظات وأجاب :

« الأمر بسيط، لجنة مراقبة دائمة على مداخل البيت وفي الممرّات بين الحجرات » .

قلتُ له :

« ولكن هذا أمر يصعب قبوله، كيف أسمح لأشخاصٍ غرباء أن يدخلوا بيتي ويهتكون أسرار عائلتي؟! » .

« معك حق »، أجاب الوسيط، ثم هزّ رأسه واستدرك :

« يمكن الاستعاضة عن المراقبين داخل البيت بكاميرات تصوير متحرّكة » .

كان هذا الاقتراح، على سوئه، افضل من سابقه، فقبلته على مضض، حتى دون ان أشاور زوجتي ولا حتى اولادي الرّاشدين. ولا أخفي انني صرتُ في هذه القضية نزّاعًا للفردية ولم اعد استرشد بآراء الآخرين رغم قناعتي التامة ان افكارهم أحيانًا في غاية الجدّية. وفي الحقيقة، مع اختزال سلطتي في البيت، صرتُ أعوّض هذا النقص بالاستبداد في الراي.

عندما حان موعد الجلسة الجديدة مع الوسيط كنت متفائلاً. جاء في موعده وتفقّد الوضع وأبدى إعجابه بامتثالي لكافة الشروط مع بعض التحفّظات هنا وهناك. وجلس على الطاولة نفسها وراح يتسمّع لكلام الصراصير، وكان يصرّ عينيه بين الحين والآخر، ويقضم شفته السُّفلى بأسنانه الناصعة البياض، وكنتُ أرقبه على قلق، وقدّرت ان الوضع لا يبعث على التفاؤل كما توقعت. اعتدل في جلسته واحتار من أين يبدأ الكلام:

«حسنًا، باختصار، ثمّة مواد كثيرة في البيت يُمكن أن تضر بالصراصير».

واكدت له أني حرقت كل شيء، وانه شاهد على صدق روايتي، فقال:

«هل يغضبك ان اعمل جولة في البيت للتأكّد؟».

فاجبته، وأنا على يقين انني فقدتُ قدرتي على الغضب منذ زمن طويل:

«تفضّل».

وكأنه يعرف طريقه بالضبط ذهب إلى الحمّام وتناول علبة منظف «Detol» وقال:

«هذه هي المشكلة».

قلت له: «إنها لاغراض الغسيل لا اكثر ولا اقل».

ولم يعجبه رايي، فرد مؤكدًا:

«يا عزيزي، إنها ذات استعمال مزدوج، بما تحتويه من نسب عالية من الـ«بيوتانول» المزعج للصراصير برائحته النفاذة».

وهكذا وجدتُ نفسي مضطرًا ان أتخلّص من كافة أنواع الصابون في البيت. ولم تقف الأمور في سوئها عند هذا الحد، إذ وجدتُ نفسي، فيما تلا من جلسات، مضطرًا للتخلّص من براميل المخللات؛ لان أبخرة الـ«اسيتيك» تقضّ مضجعها، ومن المنظّفات ذات التركيز العالي من هيدروكسيد الصُّوديوم لانها تُسبّب لها الأرق في الايام الرطبة، ومن مساحيق الخمائر والمعجّنات لان كربونات الصوديوم تمتصّ الرُّطوبة من الجو وتؤذي جلودها الناعمة، ومن كرات الـ«نفثالين» الطاردة للعثّ لانها تجلب لها الإحباط المعنوي بالإضافة إلى الاضطرابات المعوية وعسر الهضم.

في هذه الاثناء تكاثرت الصراصير في البيت بشكل لا يصدّق وامتلأت كافة الحجرات

والممرّات ولم يعد مرفق واحد في البيت يخلو من مكمن لهذه الصراصير، الأمر الذي دفعني لتقديم تنازلات أكبر بمقابل أن أعيش بمعزل عن هذا القرف.

بتُّ أنتظر موعد الجلسة الجديدة على أحرّ من الجمر، إلى أن حضر الوسيط بعد أشهر طويلة ومضنية من الاتصالات الدؤوبة. وكنتُ خلال هذه الفترة لم أغتسل ولم أبدّل ملابسي بسبب الحظر على المنظّفات، فهيمن عليّ شعور أن رائحتي الكريهة يمكن أن يشمّها المرء عن بعد مئات الأمتار. وتجعّد شعري السبط حتى صار مثل نتشة برّية هائجة وبهت لونه بفعل ليالي الوسخ الطويلة.

كنتُ أتجنّب الظّهور أمام أولادي وزوجتي وأنا في هذه الحالة الزرية، وكلّما صادفتُ واحداً منهم كان صدري يجيش بالحزن ويختلج كآبة على ذكريات أيامنا السّعيدة.

أخيرًا حضر الوسيط، وجلس إلى الطاولة البغيضة، واستمع لما قالته الصراصير، ثم اعتدل في جلسته الأكاديمية كعادته، ورمى في وجهي قنبلة أطاحت بمجامع صوابي حين قال:

«إنها غير مستعدة للحوار في هذا اليوم».

وحين استعدتُ هدوئي قلت له متجنّبًا كل ما من شأنه أن يكدّر جو الجلسة:

«ولكن هذا اليوم هو موعدنا؟!».

قال ببساطة:

«لا مواعيد مقدّسة عند الصراصير».

كانت هذه الحادثة بمثابة طعنة دامية هزّت بعنف ركائز سلطتي في البيت وقوّضت ثقتي بنفسي أمام أفراد العائلة، وأحسستُ أنني مهزوم في إرادتي أكثر من أيّ وقت مضى. كنت في الوقت نفسه أكابر أمام أولادي وأحاول أن أبدو قويًا، إلّا أن أزمة الصراصير جعلت حياتي وحياتهم في البيت لا تُطاق، فبدأ الأولاد يتذمّرون وينفرون مني.

في تلك الأيام الصعبة حدث أمر جلل، إذ وجدتُ رسمًا كاريكاتوريًا على باب حجرتي يمثّلني في هيئة زرية وعلى أنفي ترقد عدة ذبابات، وتحت الرسم مكتوب العبارة التالية: (إحذروا مصيدة الذباب).

على هذا الأساس تحوّلت عن أزمتي مع الصراصير لإعادة تدعيم ركائز سلطتي في البيت، فضربتُ بيد من حديد كل من سوّلت له نفسه من أولادي أن يعبث بقراراتي أو يقلّل من شأني. ولمّا فرغتُ من هذه المعركة الهامشية عدتُ إلى معركتي المركزية، فاكتشفتُ أنها تحوّلت قضية تستعصي على الحل، إذ وجدت أن الصراصير قد سيطرت على معظم المرافق الحيوية في البيت، ولم تبق لنا إلّا بعض المعازل الصغيرة بحيث أصبح التنقّل بين الحجرات شبه مستحيل.

عندها رحتُ ابحث عن الوسيط لكي أتوسّل له ان ياتي ليرى بنفسه حجم المأساة في البيت، ولكنّي لم استطع الدخول إليه فعرضت شكواي إلى أحد مساعديه الصغار، فقام بدوره وناولني ورقة تحتوي على ملاحظات يجب الأخذ بها بعين الاعتبار من قبيل: ضرورة إعادة تاهيل نفسي وأفراد عائلتي لتقبُّل وجود الصراصير في البيت بحميمية بالغة، وعدم اقتناء مواد تحريضية ومطبوعات من شانها تاجيج حالة العداء مع الصراصير.. إلخ.

وحين أكملتُ قراءة الورقة استوضحتُ عن موعد الجلسة القادمة، فقال الرجل:

«يوم الأربعاء».

سالته من جديد:

«اي أربعاء من فضلك؟».

«الأربعاء القادم»، أجاب.

وعدتُ إلى البيت أجاهد نفسي كي ابدو قويًا، وحين شارفته استقبلني الاولاد بخضوع تام ولكنه مصطنع. سالني احدهم بلهجة لا تخلو من مكر:

«متى موعد الجلسة القادمة؟».

أجبته: «الأربعاء».

«اي أربعاء؟»، سالني مجددًا.

«الأربعاء القادم»، أجبته.

فضحك في حضرتي لأول مرة في حياته وعلّق باستهزاء واضح:

«ولكن كل الاربعاءات قادمة، من الآن وحتى الابد!»

فكانت صفعة لي لم ادر كيف أردّها، ووجدتُ نفسي عاجزًا ومشلولاً عن اي فعل إرادي. انسحبتُ على الفور إلى حجرتي وبي إحساس ممضّ أن أنفي اثقل من المعتاد، واجهت المرآة فرايتُ عنقودًا من عدة ذبابات راقدة على قمّة انفي، وترددت في أمر طردها عن انفي، فهي في كل الأحوال كائنات وديعة ولطيفة إلى جانب غيرها من المخلوقات.

وهجعتُ إلى فراشي وأنا أحدّث نفسي:

«حسنًا، سوف أنظر في أمر هذه الذبابات يوم الأربعاء القادم».

تشرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٣

كاتب فلسطيني مقيم في إذنا، الخليل / فلسطين

فـــوزي كــريم

العودة إلى گاردينيا

هذا النص:

كتبت هذه الأوراق قبل سنوات تزيد على الثلاث، وهي لا تنطوي على رغبة استعادة لسنوات التاريخ الشخصي، فأنا لستُ ممن يؤمنون بأن الأحداث الشخصية ضرورية في إدراك النصّ أو النتاج الإبداعي. تاريخ الفرد كثيرًا ما يكون إيهاميًا، وربما خادعًا. ما أؤمن به هو السيرة الشعرية للشاعر، أو الفلسفية للفيلسوف، أو الموسيقية للموسيقي. السيرة التي تلاحق روح المبدع وهي تتجسد، وتنمو، وتفلت من إسار الزمن، عبر نتاجه، وما يتّصل بنتاجه وحده.

إذن فهذه ليست سيرة ذاتية، بل هي محاولة لإدراك الماضي على ضوء مشاعر الحاضر ورؤاه وأفكاره. حتى لتبدو الغير وثيقة بالضرورة للتاريخ قدر وفائها للذاكرة. والذاكرة ليست التاريخ، ولا تتطابق معه. بل هي فاعلية شخصية مستقلة، وعلى قدر من الحرية.

العنوان الذي تركته غامضًا بعض الشيء: «العودة إلى گاردينيا» إنما يعود إخباره إلى الذاكرة، فهي ملاذ كاتب النص، وملاذ أمثاله، من الذين وجدوا فيها عزاءً وغنىً، وهم في زمان ومكان غير زمانهم ومكانهم.

محلة «العبّاسية»، وخمارة «گاردينيا»، أشبه بقوى حيّة غير زمنية. وأبطالها كذلك. ولذلك لا يلين هذا النص تحت وطأة حنين للماضي. بالرّغم من أن حضورهما التاريخي أكيد على أكثر من صعيد. لأنك لو وقفت على بوابة «گاردينيا» في أبي نؤاس، متطلعًا إلى النهر، إذن لرأيت «العبّاسية»، أو شبحها الذي لا يزول، ماثلاً أمام ناظريك في جهة الكرخ. إلا أنهما معًا تشكّلان لحنين متداخلين في أغنية رقيقة باكية. وللقارئ أن يتبيّن الاحتجاج الذي تنطوي عليه. لأن نهايتهما، المحلّة والخمارة، لم تكن إلا نهاية قسرية بيد زمرة «البعث»، والعائلة الصدّامية، لا بيد التاريخ. مرحلة حكم القرية مقتحمة على التاريخ، وطارئة. ولذلك سنقيم لها متحفًا لكي لا تنسى.

بعد التحرير، الذي يشبه معجزة، تولّدت فكرة مواصلة هذا النصّ. فرحتُ أسعى لكتابة جزء آخر عن مرحلة المنفى، التي امتدت قرابة ربع قرن، وفي الرأس ملامح جزء ثالث عن العودة. وكل جزء، شأن هذا الجزء، سعي لفهم التطوّر الروحي للكائن ابن الأرض، الذي ينطوي عليه جسدي الزائل.

(ف. ك.)

يضرب ظلُّ نخلةِ «الشكرية» السورَ الحديدي المشبك لطرف العرصة المحاذي للنّهر، يقطعه ويمتد على التربة الناشفة حتى يصل حافة السّدّ الاسمنتي. ولو كانت الشمس تطول منحدر السدّ إذن لواصل ظلُّ «الشكرية» امتداده على المنحدر حتى ضفّة الماء. ولكن منحدر السدّ غارق في ظلّه. عبر ظل «الشكرية» على التربة الناشفة رأيت خطوة «علي بنّ» المتعجلة. رأيته بدشداشته المخطّطة وقد حال لون الخطوط واهترأت الأطراف السُّفلى. رأيتُه يسرع حتى ليكاد يهرول وقد غارت عيناه كما تغور عيون العميان، بفعل صغرهما وبفعل الذُّعر والاجهاد. كان يهرول باتجاهي بحسن الحظ. ولم يكن ليراني. وكنتُ ساعجب لو انه فعل وتعرفني! فقد فصل بيننا ربع قرن من الزّمان أو أكثر، منذ غادرت العبّاسية و كرادة مريم وبغداد والعراق. هرولته قربت، وقطعت أطرافُ دشداشته الناشفة الحادّة أطراف جسدي، كما تتقاطع كيانان هلاميان، وعبرتني. مددتُ أصابع يديَّ اليمنى وحاولت القبض على ترقوته، التي بدت لي سابحة وحدها في الهواء، فلم تقبض إلا على نفسها وتماسكت. كنتُ توهمتُني اهتفُ به. ولكن صوتي، صوت العائدين بعد غياب طويل، لا يُسمع. كان داخليًا تمامًا، جافًا ولا ذبذبة فيه صالحة لأن يحملها هواء. لم أحاول الكرّة ثانية. كان «علي بنّ» قد قطع شوطًا لا قدرة لي على قطعه. فأنا أتحرّك بمعيار آخر، غير معيار الزمن الذي يحدّد السُّرعة والبطء والمراوحة. وتحت سطوة أخرى غير سطوة الرّغبات والدوافع والأهداف. كنتُ أود لو أعرف ما وراء ملامح الذُّعر والخطى المسرعة. ولِمَ، بعد ربع قرن من اقتلاع المنازل وأهاليها، وخراب المدن وقوافل الموتى التي ما زالت تغذّ السير، أراه مهرولاً على جادته القديمة؟ وكيف أُتيح له ان يفلت من أسلاك الممنوعات ونقاط التفتيش ليدخل جادته المحرّمة هذه! وقفت وعلى مهل استدرت وواصلت السير ثانية. كنتُ رأيتُ منزلنا قبل قليل وقد خلعت بابه القديمة المرصّعة بالنحاس، وشباكه الوحيد، والكثير من سطحه انهار بين جدران غرفه العارية. من بين أطر الباب والشبّاك تحت أطرافًا من أغصان شجرة التّوت وشجرة الدفلى المجاورة لها، وقد جفّت وأصبحت أشبه باطراف معدن. وقفتُ أمام الأطلال، كما أذكر، وكانّ الوقفة، وقد فصلتني عنها دقائق



معدودات، قُذفت إلى مدى يمتد لقرون. وقفتُ، وقد طوتني عباءة صوف، واخترقت ريح سموم طيّات ردائي إلى جسدي الواهن الناشف من البرد، وهناك رأيتُني أنحني وقد اخضلت تجاعيد وجنتي بالدموع، ورحت أُنشد بصوتٍ جافٍ ولا ذبذبة فيه:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

ولم يعد سطح دجلة، الذي يمتدّ حتى يتلاشى عن البصر، إلاّ كثبان رمل. وقاماتُ النخل تنحني بفعل الريح. والرؤيةُ تغيم لهذا العجاج الذي طوى كل شيء. هل هذا الذي رأيت رآه «علي بن» فاسرع وهرول! في محاذاة النهر وقفتُ. كانت جزر الرمل قد طافت على الضفة الأخرى وامتدّت حتى منتصف النّهر. وعليها امتدّت مزارع الخيار واللوبياء وحصران الجراديغ، التي تلتمع صفرتها تحت شمس الصيف. كان السدّ الاسمنتي خاليًا تمامًا.

أيام زمان كان على هذه الزاوية منه يجلس حجي ناصر، ومعه عدد من أولاده وأقاربه وأبناء المحلة. وهناك تجتمع حلقة أخيه حجي حمادي. وبين حافة السدّ والبيوت تمتد الجادة الآجرية المبلولة. عليها يمر عابرا حازم البيرماني، وقفا رقبته تتوهج كالجمرة بفعل الحرج. فهو يعرف بأنه ما إن يعبر حلقة حمادي وناصر حتى تلوكه ألسنتهم ويصبح فيها مرّ المذاق. ثم تصير الجادةُ الآجريةُ ترابيةً وتنسحب إلى منطقة البيرمانية المجاورة. هتفتُ باسم النخل عاليًا فما سمعت صدى لهتافي. وباسم أصدقائي واحدًا واحدًا فما ارتد علي اسم واحد منهم! من النهاية الأبعد أبصرتُ شبح رجل يُقبل على مهل. من النهاية الأبعد لشارعنا المقيّر اتضح لي شخص «عبيد شقاوة». لم يكن على عهدي به شابًا كثير الولع بأناقة لباسه. بالحذاء اللامع أبدًا، وبالجاروب الملوّن الذي يحتل مساحة قبل النهاية ذات الطوية للبنطلون القصير. البنطلون الذي لا يكاد يصل الخاصرة من فوق ولا الرُّسغ من تحت، كانت «موضة» ذلك الزمان الستّيني. و«عبيد شقاوة» أحد أعلامه. بل رأيتُه، كما رأيتُ «علي بنْ»، مخلوقًا من مخلوقات مرحلة الابادة هذه. رثّ الهيئة تمامًا. بقميص فقد كل ملامح القميص. وبنطلون لا يكاد يستر عورة. فقد اختفى الجاروب الملوّن ولاحت بدله بشرة بيضاء ناشفة جرحتها حواف الحذاء المستهلك في أكثر من موضع. كان رأسه عظميًا وخفّة شعره تُقارب الصّلع. ولا دم في بشرته. وخطواته المرتبكة المتشكّكة تشي بضعف بصر يقرب من العمى. فأي جادة قطع، في سنوات العقود الثلاثة الأخيرة، حتى وصل على هذه الهيئة؟ انحدرت من مرتفع السدّ هادئَ الخطوة فعجبت من «عبيد»، الذي حاذاني أو كاد، دون أن يلتفت إليّ بدافع الفضول على الأقل! هتفتُ باسمه فلم يستجب، لأن صوتي كان داخليًا تمامًا. جافًا ولا ذبذبة فيه. وعرفتُ بأني لو أسرعت فواجهته، وهو في استغراقه

الكلي، إذن لعبرني كما يعبر الضوءُ الزجاجَ أو الهواءُ الشبكَ. إن كلاً منّا يتحرّك في زمن غير زمنه. ولذا فاجأتني رغبة لا مرد لها. أخذتُ أسير بمحاذاته تمامًا. أُقلّد خطوته الثقيلة المرتبكة المتشكّكة. أدخل فيها، ساقًا بساق، ويدًا بيد، وكيانًا بكيان. هذه فرصتي الوحيدة لأن أصحب أحدهم وأعرف. لقد أفلت «علي بن»، فما سمع منّي ولا عرفت منه. ولن أترك ما حدث يحدث ثانية. فأنا وريث هذه الجادة وهذه البيوت وهؤلاء الناس. اقتُلعتُ من جذوري كما اقتلعوا، وشُرِّدتُ كما شُرّدوا، وأنكرت كما أنكروا، وطويتُ في الضمائر الميّتة العروق كما طووا، وأصبحتُ ورقة لعب يقتات على المقامرة فيها كلُّ سفِلة السياسة والكتابة. فأنا و«عبيد» واحد. سمّدت أرواحنا مياهُ العباسية وتربتها ورائحة نخيلها وباذنجانها وقشور بطيخها وأسرار ليلها الحلوة، لأنها وليدة الخلطة العجيبة من روح الماء وروح النخل.

بسحر الحاجة تلبّست «عبيد» رأسًا برأس، ويدًا بيد، وجذعًا بجذع، وساقين بساقين. وأصبحت إياه بلمحة بصر. أنا «عبيد»، الذي يلقبونني أبناء القحبة بـ«الشقاوة» عن غير حق. فقط لأني، كما يدّعون، أفرج ذراعيّ حين أمشي. أفرجهما قليلاً كما ينفخ ريشه الشقيّ. وأنا، أقول الحق، لا أحتمل اعتداء أحد، على ما في قلبي من رقّة. صاحب نكتة وتندّر، لا أنكر ذلك. ولكن أبناء العباسية، وأنا منهم، إذا فتحت لهم بابك أكلوك. إن الأيام الحلوة ذهبت دون رجعة. وها أنا أقيم في بيت غير بيتي ومحلّة غير محلّتي. ولقد دفعتني ظروف العيش إلى ما لا يعرف أحد؟ قلتُ ظروف العيش؟! حاشى لله. والله ما كانت لتنحدر بي الأيام لولا هؤلاء الكلاب جماعة «طالب». كنتُ أقول له وجهًا لوجه، قبل أن يرتفع مقامه ويصبح هو والله على تخت واحد: لك عمّي جوزوا. العروبة حلوة بالدهن والدبس. فلمَ جعلتم منها سكينة خاصرة! «عليّان» كان يردد دائمًا بأنّ البعثيين أصلهم تتر. يحلف بروح كل الميّتين. فما لأهل العبّاسية والعروبة؟ ليش أنت ما تعرف أبويه وتعرف أمي؟ لو أريد أروح وأسأل الوالد بأن يتحوّل من عربي إلى عروبي ماذا سيقول: سيرفع القندرة دون شك. نصف أولاد المنطقة صاروا عناصر أمن بدافع المعيشة. كل من يجي إلك يتوسط من أجل تدبير عمل تسجّله معك في دائرة أمنك. حتى صار واحدهم عينه شايحة على الرايح والجاي، وأذنه طايشه وراء أخبار الناس. إن الشيطان نفسه لا يقبل بالذي حدث. لم يسلم من عروبة صدام حسين أحد. حتى أنت يا «طالب». لا أبناء العباسية ولا أبناء العراق! هل تُريد أن أعطيك قائمة بالقتلى الذين هُرست أجسادهم على الجبهات وفي الأهوار؟ أكثر صغارنا منهم. حتى تراحمت جدران بيوتنا بصورهم. هم يقولون إن إنجاب الأولاد أصبح لعنة. فهم وقود نزوات القائد. وأنا أقول إن إنجاب البنات

لعنة مضاعفة. لان رجلاً عاثر الحظ مثلي، لا قدرة له على العمل، وليس له نصيب من إرث، أو توفير من حصاد العمر، ستكون كل بنت من بناته بابًا مشرعة للفضائح. ألم يأخذوا بنات «حجي بلّه» بحجة التحقيق في أمر ملتبس، واختفين في غرف الأمن أيامًا معدودات. أعرف تمامًا ان بناتي لا يتمتّعن بنعمة (أو لعنة) الجمال مثل أبيهن، ولكن من يضمن الستر في زمن استباحة المدن! نحن الفقراء، الذين اقتلعنا من بيوتنا في العبّاسية قبل عشرين عامًا أو يزيد، نسمع أخبارًا بشأن الفضائح تأتينا من فوق، تشيب لها الرؤوس. حتى زوجات وبنات البعثيين أنفسهم لم يسلمن من الاستدعاء والاختطاف. يختفين أيامًا معدودات ثم يرجعن جافلات واجمات، وقد تتبعهن إشارة من وعيد أو ترضية. وأخبار خروج عُدي لصيد البنات أصبحت على كل لسان. ولكن كل هذا، بالنسبة لنا نحن فقراء عبّاسية أيام زمان، لا يعدو مجرّد أخبار تأتي من أحياء بغداد البارزة، وشوارع بغداد البارزة، ومراكز بغداد الرّسمية، التي لا نقربها نحن ولا تقربنا. ولكن لكل طبقة درجة خاصة في تعرّضها للفضيحة. إن انتهاك العرض واحد مهما اختلفت الطبقات وتمايزت درجات المسؤولية. لا بل أن عرض رجل فقير مستور مثلي ليزيد على عرض كل نهّاز فاسد من هؤلاء. لان هؤلاء تساهلوا تمامًا ببيع شرفهم منذ البداية. الشرف لا يقتصر على فرج المرأة. وأنا أعرف ذلك منذ أن دخلت العبّاسية و كرادة مريم بالبعثيين بدافع الارتزاق وتجنُّب الشر. فأنا، وقلّة قليلة من عباد الله، لم تدفعني مغريات وتهديدات الحزب إلا إلى مزيد من الحذر، وتكلُّف الأعذار، والاختفاء. ولكن كان ثمن هذا العناد فادحًا، فقد دفعت النفس إلى الغرق في الخمرة فهي حجّتي الوحيدة، التي أملك أن أرفعها أمام وجوههم على عدم صلاحيتي لأي شيء. لا صلاحيّة للحياة ولا صلاحيّة للموت. وسلمت بريشي. ولكن العبّاسية لم تسلم بريشها. ولم تسلم بريشها كرادة مريم، والكرخ، ولا بغداد، ولا العراق كله. بل ولا حتى دول الجوار! من يُصدق؟!

ولكن هل سلمت بريشي حقًا؟! إن كياني، الذي خرج عن دائرة كل زمان وكل مكان، لا يستعيد ذاكرته عبر مشاعره كما يفعل الأحياء، بل عبر عينيه المجوّفتين المفرغتين من الحياة. ولذلك أبدو، وأنا أتحدث، أشبه بشريط تتداعى فيه المشاهد. إنني لم أسلم بريشي، فيوم وصلت حرب الخليج مع إيران ذروتها بلغت أنا ذروتي مع الخمرة. صرتُ أشرب «بُطل» العرق كما أشرب عصير الزبيب. وحين مُنعت الخمارات وأُغلقت بعد اجتياح الكويت وحرب الخليج مع جيوش العالم، تجاوزت «البُطل» لأني صرت أشرب ببيتي وأقابل تفاصيل محنة العائلة ثانية ثانية. آه يا نفس. إن أكثر ما يُفسد روحي، كما يفسد البيض في المعدة، هو هذا الكلام الذي اعتاده الناس حين يتحدّثون في السياسة. فهم يشملون

صدام حسين وعائلته الحاكمة بهذا الحديث، وكأنهم حكام ورجال سياسة حقًا. هذا هو ما يجعل المرارة محتقنة بالدم. إن أكل خنفسانة او مردانة لأهون من الأصغاء إلى كلام النّاس وكلام الصحف. «عليان» وحده الذي كان يفهم. هؤلاء عائلة نشريّة بلا أصل ولا فرع. تربية منسيّة مقطوعة من شجرة. لا أعراف ولا تقاليد. ومن اين يأتي بالعرف والتقليد من ليس له انتساب لعشيرة، لفخذ، لعائلة، لملّة، لطائفة. إنّهم أبناء قرى ترابية تمت على حافة المدن، على حافة الطرق الخارجية. تعتاش على استراحة المسافرين. وصلتها بهم صلة المعتاش المقطوع للمصلحة الخاطفة السريعة الزوال. حيث لا أمل بأي شيء دائم ومتواصل. ولأنهم لا يعرفون معنى الانتاج ولا الزرع ولا الحصاد فهم يفتقدون لأبسط علاقة مع الطبيعة. لابسط إحساس بالجمال. لابسط المعايير الانسانية التي تولدها علاقة المصلحة مع البشر. إن البشر الذين يرونهم كل ساعة بصورة خاطفة ليسوا بشرًا. كائنات عابرة بلا هويّة. وافتقادهم لمعنى الانتاج ولمعنى العلاقة مع الطبيعة ومع الإنسان جعلهم عبوات ناسفة من الكراهية للمدن وأبنائها، وللأرياف وأبنائها. للعشاير وللعوائل وللطوائف. وكل عراقي احس بطبيعة هذه العلاقة بينه وبينهم. حتى جيوش المرتزقة، الذين قبلوا عن طمع الوساطة الشائنة بينهما، بين العائلة المتسلّطة وبين الناس، أحسّت بطبيعة هذه العلاقة المتوتّرة قد خلها الرّوع والحذر وممارسة التعذيب والقتل بدافع طمأنينة لمسة للاحساس بالذنب. حتى طارق عزيز يُحس بهذه العلاقة، ولكنه لا يكاشف النّفس إلا حينما يختلي بنفسه في التواليت أو تحت اللحاف في الدقائق القليلة التي تسبق النوم. هناك فقط تهجم عليه الحقيقة بهيئة امرأة عارية فيجفل ويتحسّس رقبته. السنوات الطويلة، سنوات الحكم، وحدها التي جعلت أفراد هذه العائلة يُصدّقون بأنهم حكام. شأن الذي يكذب ويُصدّق كذبته بفعل التكرار. ولكن أحدهم لن يُصدّق، في المرآة الخفية لذاته، بأنه وبأن عائلته ممن يحكمون حقًا. والفضل في هذه المعرفة يعود، طبعًا، لا للخوف الذي يرونه في وجوه المرتزقة حولهم ولا للحذر واللاثقة، بل لعمق انفرادهم بانفسهم حيث لا صحبة ولا صداقة ولا قرابة. إن هذا الانفراد الموحش مع النّفس، حتى إذا كان أحدهم وسط حشد، لا يمهله لحظة عن رؤية حقيقته. فالمرآة جاهزة، ولذلك تراهم دائمي الحركة، دائمي الفعل وسط حشد مرتزقتهم. فهذه الحركة تطوي المرآة في النسيان ولو إلى حين. نعم، هذه هي الصورة الواضحة التي في رأسي عن هؤلاء. لا سياسة ولا هم يحزنون! حديثي عن نفسي طغت عليه هذه الفورة التي هجمت عليّ لا أعرف من أين. من شخص آخر تلبّسني. هذا يحدث لمسلوبي الإرادة. وأنا واحد من أسوئهم. من أكثرهم سوء تقدير وسوء حظ. إن العراق، والعبّاسية المقتلعة، والنهر والنخل المحرمين، والحريّة المستلبة، وانسانية الإنسان المضروبة

بالف حذاء، والخوف المريع من كل نامة حيّة تفاجئك بها الحياة اليومية: ضحكة في مقهى، إشارة عابرة غير مقصودة، لحظة استغراق جد شخصية، دمعة فائضة من ينبوع، سر لم يُكشف لأحد، رغبة مكبوتة، شهقة تخرج على هواها في خلوة. ومكبّرات الصوت والإذاعة والتلفزيون والصحف، وهي تصرخ بوجهك عن العروبة، و«البعث»، والتَّحرير، والمستقبل، والأعداء، والخونة، والقائد الضرورة، ومكرمات الرئيس، وشبل الرئيس، وحرب الرئيس، وشهداء غضب الرئيس. أضف الى ذلك أولاد المرحلة، الذين هتكوا كل عرف ولياقة وقداسة، وصرتَ تخشى من إهانتهم واعتدائهم ووشاياتهم حتى وأنت في سرير نومك. وهذا الحرمان القاهر من أي مصدر كريم للرزق. وهذا الخوف، وأنت صاحب امرأة وبنات ناضجات، من لوثة الحاجة والإغواء والإعتداء، الذي لا حيلة لك فيه. وهذا الجزع واليأس من أيام، لا بل من ساعات لا طعم لها ولا رائحة، احاطتك بالغربة السوداء الشاملة. أضف إلى ذلك العرق الذي يقوم بمهمّة تهديم كياني خليّة خليّة، ويضرب أعصابي بالوسواس. في ساعة من تلك الساعات، التي اصبحت مركز جاذبية لكل تلك الضغوط والحصارات والاستلابات، حدث شيء لم يكن طوع قدراتي. بل كان في الحسبان دون شك. إن الانتحار أو انهاء حياة كائن عزيز عليك، بدافع الحرص عليه من عجلة تلك الضغوط الوحشية، لشيء يخطر على بال كل عراقي مهما كان انتسابه أو طبقته. الفتاة التي اخذها عدي عنوة واغتصبها وتركها حرّة بعد يوم، أخذت تنكة نفط – لا تنكة بنزين، فهذا يشتعل سريعًا – والقته على جسدها وهي جالسة بثيابها التي اغتصبها بها، وأشعلت النار. هذه الفتاة تنام في ذاكرة كل عراقي كقدّيسة. وسيأتي اليوم الذي يُتاح فيه نصب تمثال تذكاري لهذه العذراء القدّيسة دون شك. ولكن من ينصب تمثالًا لي ولعائلتي، نحن الذين خبرنا ألف معنى آخر للاغتصاب والانتهاك؟ أصبح ذلك اليوم في ذاكرتي بعيدًا بُعدَ النجوم. تتلألأ ناره في ذاكرتي كما تتلألأ النجوم، داخل عتمة الموت الذي أنا فيه. كُنّا خمسة. أنا وزوجتي وابنتي التي لم تتزوّج بعد وابنتي المتزوّجة مع طفلتها. وأنا انسبها للعائلة، عائلتي، لأنها تصرف ثلاثة أرباع اليوم معنا. ولا تعود الى بيت الزوجية إلا اضطرارًا. حين أقول: بيت الزوجية، تُجيبني مصحّحة: غرفة الزوجية. فهي غرفة مستأجرة في بيت تسكنه أكثر من عائلة حتى أني حين أقول: بيتنا، تُجيبني مصحّحة: زريبة بابه، زريبة وليست بيتًا. وأنا المعيل الوحيد ولا عمل لي، ولا قدرة تصلح للعمل. ولو ملأ قلبي الايمان وتركت شرب العرق، الذي استجديه استجداءً، لهان أمر العائلة ومصيرها، ربّما. ولكن العرق يشحن القلب بالضغينة والراس بالوسواس والإرادة بالجرأة. وهذا بالضبط ما قادني في نهار صيف لاهب أن أدخل البيت – الزريبة، وأنا أنوء

بتنكة نفط طافحة. لم تسألني الزوجة ولا البنات عنها. إن كل ما يدخل البيت خير وبركة إلاّ خطوة الرجل الغريب، إلاّ الطارق الذي نعرف ايقاع طرقته المخيفة هذه الأيام. ذهبت مباشرة إلى الغرفة الوحيدة، غرفة النوم والجلوس والأكل في الشتاء، وهي مهجورة لا نكاد ندخلها في الصيف. لأننا ننام في باحة الحوش المفتوحة. هناك وضعت تنكة النفط، وأخرجت حبل الكتّان من داخل قميصي وألقيته إلى جانبها. صرخت باسم زوجتي فجاءت المسكينة على الفور، وهي نحيفة لم تكلّفني مقاومتها جهداً، حين أخذتها من مدخل الباب وطويتها بين ذراعي، وعقدت حولها الحبل وألقيتها أرضاً، وهي معقودة اللسان. مفاجأة كهذه تحتاج إلى دقائق حتى تُفصح عن نفسها. في هذه الدقائق كانت ابنتي غير المتزوّجة والأُخرى المتزوّجة مع صغيرتها معقودتين بحبل أمهما على الأرض. كانت أصوات صراخهن أشبه بوساوس شيطان تثير بي لذاذة الخوض في وحل الشرّ. لذّة الانتساب إلى الجحيم، الذي ألفت مشهده الأرضي طوال العشرين سنة الماضية. رفعتُ تنكة النّفط ورششتها بأناة وحرص على الأجساد المتراصّة. كان جو الغرفة، بفعل حرارة الصيف، خانقًا. ولو تركته مع رائحة النفط لصرع الإناث الخمس في أقلّ من ساعة. ولكنني، على عجلٍ من أمري، أحسستُ أن كل شيء على عجل من أمره، وأن الله يضرب بالسوط مخلوقاته الآثمة ويسوقها إلى جحيمه. وعلى أصداء سياطه أخرجت علبة الكبريت وأشعلت النار. داخل الدخان أخذت مقبض الخنجر من جيب سترتي الأيمن وشددت عليه، ودفعت نبلته الحادة إلى زاوية ملتقى الرقبة بالفكّين: اخترقت بثانية مبنى الرأس كلّه. انتصرتُ، صارخًا، على النفس وعلى المرحلة التي أنتسب إليها. واختلطت صرختي بصرخة العائلة. ولكن سوء الحظ لم يتركني أنعم بكامل انتصاري. فلم أمُت حينها. جاءت الشرطة ونقلتني إلى المستشفى. عولجت للحد الذي أصلح فيه للمحاكمة. وفي المحكمة قرّروا إعدامي على عجل. وأُعدمت، فعلاً، بعدها بأيام. هذه الكلمات تشبه قطرات حنفية في ليل شتائي زمهرير، تسقط على عمود فقري. وكما أخذتني الرغبة في أن أسير بمحاذاته تمامًا، أقلّد خطوته الثقيلة المرتبكة المتشكّكة. ادخل فيها، ساقًا بساق، ويدًا بيد، وكيانًا بكيان. كذلك خرجتُ منه بحذر من لا يريد أن يخلّف أذىً صغيرًا في هذا الطيف، الذي ينتسب، مثلي، إلى الماضي. ماضي العبّاسية وقد خيطه الغزاة المحتلون وحرموه حتى من الانتساب إلى الزمان. خرجتُ منه وتركتُهُ يغذّ بسيره، ويهدر كالمخبول. خرجتُ، أنا الشاعر الذي لا معنى له، وقد اخضلت لحيتي وشارباي بالدموع:

يا رب، رقّق دموع العراقي، حتى تليق الدموع بقداسك...

ما من كنيسة تلك اللحظة إلا وقرعت أجراسها. وما من مئذنة إلا وأيقظت مؤذنها للتكبير. وما من منشد في كورال، ولا قارئ في ليلة المقتل الحسيني، ولا صارخ في كتب المحن الكبرى، إلا وأسهم لا عزاءً ولا مواساة.

(الفصل الأخير من النص الكامل الصادر تحت العنوان نفسه، في هذه الأيام، عن «دار المدى» السورية، ٢٠٠٤)

شاعر وكاتب عراقي مقيم في لندن / المملكة المتحدة

الـكـاتـب / المـكـان »

رؤوف مُسـعـد

مدن للبهجة ومدن للقتل

بعض المدن أعرفها من سجونها، ومدن أتذكّرها من مقاهيها وشوارعها. مدن روائحها ما تزال عالقةً بثيابي.

بعض المدن تثير البهجة، وبعضها يبعث على الانقباض لتاريخها في القتل. بعض المدن أهدتني قصصي وأجزاءً من رواياتي، وبعضها لم يعط بل تركت فيها أجزاء من حياتي وسنوات من عمري ولم آخذ بديلاً.

عام ١٩٨٥ ذهبت إلى السودان لأتابع وقائع الثورة التي أطاحت بالرئيس السابق جعفر النميري، وكتبت «مذكرات رحلة»، لم أتمكّن من نشرها بعنوان «روائح المدن المقاتلة». والعنوان كما أراه الآن يعبّر عن حالة رومانسية أصابتني فترةً من الزمن، بعد أن عاصرتُ حصار الجيش الإسرائيلي لبيروت العربية، في العام ١٩٨٢، حين كنت أعمل بالصحافة، وغير مشارك في الحرب التي كانت نتيجتها أني غادرتُ بيروت متسللاً ذات فجرٍ (قبل أيام من نزوح المقاومة الفلسطينية) متوجهًا إلى دمشق ومنها إلى القاهرة.

ثم حدثت الثورة التي أشرتُ إليها في السودان.

عن تجربة المسجونين السياسيين السودانيين كتبتُ شهادة لسجين شيوعي اسمه محمد عثمان مكّي، كنت أعرفه من أيام الدّراسة في پولونيا حيث كُنّا ندرس سوية، هو يدرس الاقتصاد السياسي وأنا أدرس الإخراج المسرحي.

بعد انتهاء الدّراسة سار كل منّا في طريقه، هو رجع إلى السودان وأنا ذهبتُ للعمل في العراق وبعدها إلى بيروت.

التقيتُ به في منزله البسيط في «أم درمان»، العاصمة القديمة والشعبية للثمرة المهدية. حكى لي عن تجربة اقتحام الجماهير لسجن «كوبر» سيّء السمعة، لتحرير المسجونين السياسيين.

وهكذا، من حكاياته لي، اتخذتُ عنوان «روائح المدن المقاتلة»، خاصة كيف أن الأهالي

تجمّعوا امام سجن «كوبر» سيّء السُّمعة، يريدون الإفراج عن المسجونين السياسيين وكيف انّهم اقتحموا بوّابات السجن بعد ان تخلّى الحرّاس عنها وأطلقوا سراح المسجونين. من يسمع حدثًا كهذا يُروى له من شخص عاصره فعلاً، الا يكتب عنوانًا مثل: «روائح المدن المقاتلة» خاصةً وأن من يرغب أن يستنشقَ روائح هذه المدن عليه ان يعايشها ويكابد الحياة فيها؟!

وبالرغم من اني لم أشارك في ثورة ما – حتى الآن – ولا أظنني مشاركًا في ثورات مقبلة، ولم أشارك ولا أظنني مشاركًا في قتال ما ضد جهة ما، لكنّني أتابع من مَكْمَني الصحافي والروائي أحوال المدن التي تصيبها الثورات والانقلابات وأسجّلها.

مدن السودان تحوّلتْ، بعد ذلك، إلى مدن للقتل بعد استيلاء نظام البشير – الترابي على الحكم وإعلان تطبيق «الشريعة الإسلامية»، وظهر اصطلاح «بيوت الأشباح» التابعة للأمن السوداني، حيث يتمّ تعذيب المواطنين في غرف مظلمة لا يرون مُعذّبيهم فيها ولا يتوقّعون من أين تأتيهم الضربات.

كما أعلن النظام أيضًا أن ثوّار جنوب السودان «خوارج»، وهم الذين ثاروا ضد تسلّط العاصمة وسياساتها وانضمّت إليهم المناطق المهمّشة «وإن مغازاتهم فرض جهادي».

181

الـكـاتـب / الـمـكـان

وما حدث، ويحدث، بعد ذلك، معروفٌ.

هكذا جاءت علاقتي بالمدن، وتواصلَتْ.

انْتقلُ في هذه العلاقة – الآن – من رؤية رومانسية للمدن المقاتلة إلى الحالة التي تعكسها المدن عليّ، الآن أيضًا، فهي إمّا أن تصيبني بالإحباط أو تثير فيّ البهجة. لكنّها على الأغلب أعطتني وتُعطيني مادةً لرواياتي وقصصي.

«الواحات الخارجة» عام ١٩٦٢

مع ان الاسم يوحي من الوهلة الأولى ببهجة الارتواء بعد الظما، وَلِمْ لا فهي واحات في الصحراء، إلاّ انّها واحة نائية في الصحراء الغربية المصرية، بنى فيها الاحتلال البريطاني معتقلات بدائيّة في العشرينيات من القرن الماضي، يقذف إليها بالمعتقلين السياسيين: مبانٍ من الحجر، تبعد كيلومترات عن الواحة الأصلية، ملقاةً في الصحراء، تصلها المياه من بئر جوفية، والكهرباء لبضع ساعات بواسطة مولّد كهربائي، شديدة البرودة في الشتاء، قاسية الحرارة في الصيف.

واصلت السُّلطات المصرية، بعد جلاء الاحتلال، تقليد إلقاء المعتقلين السياسيين في معتقل الصحراء. هكذا تُقطَّع أواصر الحياة الطبيعية عن المعتقلين. فالأهالي لا يتمكّنون من «زيارة» ذويهم في المعتقل، لبُعد المسافة عن العمران ولمشقّة الطريق الموحش الذي لا تسمح تضاريسه بمرور الحافلات، التي تنتهي خطوط حركتها عند مدينة أسيوط. ومن يريد مواصلة الرحلة إلى الواحات عليه أن يدبّر حاله، فليست هناك خطوط للقطارات كما لا توجد خطوط للطيران الداخلي.

في معتقل الواحات، الذي وصلته بعد «حركة تنقُّلات» في السجون المصرية الموجودة في المدن والتي تتخذ أسماءها منها، كتبتُ مسرحيّتي الأولى على الأوراق السميكة لاكياس الحليب المقدّمة من «المعونة الامريكية».

يبدو أن مدّة صلاحيتها (ألبان المعونة) كانت قد انتهت من زمن، لأن تجربتنا معها أصابتنا بالإسهال. فقرّرنا الإستفادة من أوراق الأكياس.

معتقل «الواحات الخارجة»، بالرغم من قسوة ظروفه المعيشية، قدّم للكثير من المعتقلين والمسجونين السياسيين الذين توسّموا في أنفسهم المقدرة على الكتابة (والذين قضوا مدة العقوبة وتم تحويلهم إلى مُعتقلين) فرصة نادرة لكتابة ما كان يختلج في صدورهم وهُمْ في شبه عزلة كاملة عن العالم الخارجي.

في الواحات كنت شاهداً على إطلاق الرصاص على رفيق لنا حينما أصابت المسجونين حالة من التمرُّد والغضب، وتجمهروا في فناء المعتقل لهتف ضد الإدارة التي أرجعت بعض الأهالي الذين قدموا للزيارة بعدما غامروا في تكبُّد المشقة. فقد كانت السجون، وما تزال، تخضع لسلطة الشرطة السياسية (بالرغم من مخالفة هذا للّوائح).

هذه كانت تجربة الموت الأُولى التي اختزنتها ذاكرتي واستخرجتُها بعد ذلك في روايتي «مزاج التماسيح» بوصفي لمشهد يُقتل فيه راهب برصاصة قنّاص من فوق سطح مبنى التلفزيون في القاهرة.

الأُقصر و «بيضة النعامة» – نهايات عام ١٩٨٢

في البرّ الغربي لمدينة الأُقصر توجد مدينة الموتى الفرعونية، التي تضمُّ وادي الملوك ووادي الملكات وبعض المعابد، منها معبد «مدينة هابو» الذي اتخذ اسمه من مدينة فرعونية قديمة. اكتشفتُ المكان بالصُّدفة حينما قادتني إليه بنتان هولنديّتان، إحداهما رسّامة، قدمتا إلى مصر – حيث تعرّفتُ عليهما – وشاركتهما في رحلة بالـ«لاند روفر» الذي قدمتا به، إلى صعيد مصر، وكانت هذه المرّة الأولى في حياتي، وأنا في منتصف

الاربعينيات من عمري، التي أُشاهد فيها وادي النيل، ببطء وتمعُّن مسافر متمهّل، صاعداً من القاهرة إلى أسوان، حيث توقفنا لبضعة أسابيع في الأقصر، وفي البرّ الغربي تحديداً.

الرسّامة كانت تبحثُ عن مادة جديدة للوحاتها.

في البرّ الغربي وجدنا فندقًا بسيطًا رخيصًا يطلُّ على « معبد هابو » مباشرةً، لا يفصله عنه سوى درب ضيّق.

غرفتي في الطابق الثاني – والأخير – كانت تُفتح على شرفة فسيحة تطلُّ على صحن المعبد الذي يَهزّني بعمارته وعزلته.

في هذا البرّ الغربي، وبالقرب من المعبد، وجدتُ مادة للكتابة لم أحلم بها. فهناك كتبتُ الصفحات الأُولى من « بيضة النعامة »، كما كتبت الفصل الخاصّ بالطقس « السّحريّ » في المعبد.

عزلة الفندق المتناغمة مع عزلة المعبد، رغم القرون الفاصلة بينهما، أضاءتا لي ما كان مهجورًا ومختفيًا في داخلي، أعطتاني فُسحة للتأمُّل لم أكن لأحصل عليها في عجيج مدينة كالقاهرة.

أعرف الأقصر كمدينة قبل ذلك بفترة طويلة، ولم أحبّها، إذ أحسَسْتُ فيها بغربة باردة وعدوانية. قدم إليها والدي القسيس من السودان « ليخدم » في كنيستها الإنجيلية عام ١٩٥٣، مدينة فقيرة تمرح فيها العقارب والثعابين. مدينة كرهتُها بمشاعر حارّة لمراهق انتزعه أهله من بيئته السودانية البسيطة، ليتعامل مع مدينة جهمة، كئيبة ولا تزال، هي مدينة الكآبة الأولى، تليها أسيوط وتنازعها في ذلك.

أسيوط، مدينة فرعونية قديمة، تحرّف اسمها بعض الشيء، ثم أصبحت في العصر القبطي مدينة هامّة تنتزع مكانتها من توسُّطها الجغرافي للوادي ومن تاريخها الفرعوني السابق، ومن جبلها الذي أحاطته الأساطير القديمة والحديثة، واختبأ في مغاراته « لص نجيب محفوظ » الشهير الذي كان شخصية حقيقية (غير تلك التي في رواية « اللص والكلاب »).

أسيوط أيضاً مدينة أسلافي الأبعدين وأجدادي الأقربين. الأبعدون نزحوا إليها نتيجة لانتشار الإسلام في مصر بصحبة جند عمرو بن العاص. المصريون الذين رفضوا التخلّي عن دياناتهم والاحتفاظ بها، كان عليهم أن يدفعوا الجزية تطبيقًا للآية القرآنية: « . . هم صاغرون ».

بعد ذلك بسنوات طويلة وعيت « الدّرس الأوّل » وهو أنه إذا ما أردت أن تواصل إيمانك بمعتقد ما – سياسي في أيّامنا هذه – فعليك أن تدفع الجزية التي غالبًا ما تكون سجنًا

وتشريداً وتعذيبًا، وتصل أحيانًا إلى القتل، طبقًا للتقاليد العربية الشرق أوسطية في احتكام الأنظمة والفصائل والأفراد، للسيف، لحسم الأخلاف والاختلاف.

بدأتُ دراستي الثانوية في القسم الداخلي لمدرسة تُديرها الإرسالية الأمريكية في أسيوط كانت معروفة باسم «الكليّة الأمريكية» (تغيّر الاسم الآن) وفيها خبرت كصبي مراهق معنى الغربة والبُعد عن الأهل والبيت. وفيها أيضًا قضيتُ ليلة في سجنها في «زنزانة الإعدام» حيث كنتُ في «القضيّة» التي تضمّ بعض الرفاق مثل الراحل عبد الحكيم قاسم والكاتب النوبي – الآن – يحيى مختار، والشاعر شوقي خميس، وأيضًا المفكر الراحل اسماعيل المهدوي (أول من ترجم بوليتزير من الفرنسية إلى العربية). كُنّا في طريقنا إلى معتقل «الواحات» عبر رحلة طويلة من سجن اسكندرية – حيث تمّت محاكمتنا أمام محكمة عسكرية ونحن جميعًا مدنيون! – إلى معتقل «الواحات» مرورًا بـ «سجن مصر» في القاهرة ومنه إلى أسيوط وسجنها. هي رحلة تزيد على الألفي كيلومتر قطعناها في سيارات الترحيل المكشوفة، في آخر الليل، دائمًا، تفاديًا لاحتكاكنا بعابري السبيل!

أسيوط فيها – أيّامها – سجن كبير يضم عتاة المجرمين والقتلة. ومن غرائب الصدف إنّي كنتُ أراه يوميًا تقريبًا طوال الخمس سنوات التي قضيتُها في «الكلية الأمريكية» لأنه كان يقبع على الشاطئ المقابل للقسم الداخلي.

وها أنا، بعد مضي حوالي عشر سنوات، أرجع إليها، مكبّلاً لأقضي ليلة في زنزانة الإعدام مع عبد الحكيم قاسم وشوقي خميس، لعدم «توفّر» زنازين اعتيادية، فقد كنّا أربعة عشر سجينًا بقيادة أبو سيف يوسف أبو سيف، سكرتير الحزب الشيوعي أيامها (بالدّقة انقسم من الحزب الموحّد أيامها).

قدمتُ إليها بعد ذلك بسنوات طويلة عازمًا على قضاء ليلة فيها متوجّهًا مع صحبة الرحلة الصغيرة إلى قنا، ومنها إلى بقعة صغيرة تطلّ على البحر الاحمر، لحضور المولد الإسلامي للشيخ الصوفي أبو الحسن الشاذلي.

إنقبض قلبي حينما دخلنا المدينة، ولاحظ الصّحب ذلك، فقلتُ لهم عن علاقتي بسجنها، وزنزانة إعدامها، فتعاطفوا معي، وقرّرنا أن نواصل الرحلة ونتوجّه مباشرة إلى قنا.

لم تُهْدِني أسيوط إلى فكرة أو فقرة لقصة أو رواية.

لم أطأ أرضها بعد ذلك مطلقًا.

أمّا الاسكندرية فهي المدينة التي استقبلتني بعد الإفراج عني من صحراء الواحات. هي مدينة البحر ودور السينما والنساء الجميلات، أو هكذا رأيتهن بعد سنوات من رؤية الذُّكور والرمال. فيها غسلتُ رمل الصحراء وجفاف سنواتها. الاسكندرية أعطتني البحر

والاتّساع والحضرة والمقاهي. وأعطتني أجزاءً طويلة ومتعدّدة من «بيضة النعامة»، خاصةً ما كتبته عن أخوالي وبيتهم هناك، القابع في شارع صغير يُفضي إلى البحر.

إنها المدينة التي ذهبتُ إليها مباشرة بعد بيروت والحرب.. إلى بيت الأخوال الآمن.

مدينة العمال – أمبابة – القاهرة، بدايات عام ١٩٨٣ / جمهورية الشيخ جابر

تخيفني القاهرة كمدينة ولا تستهويني، غلظتها جافّة وعجيجها يقضي على الرغبة في التأمّل، لكنّها عدّة مدن في واحدة أو هكذا تدّعي هي وهكذا أزعم أنا.

ففي الضفة الغربية الجنوبية للنيل الذي يحوط الزمالك تقع أمبابة، وهي بالأساس تجمُّع عمالي كبير، من مصانع ضخمة إلى ورش صغيرة، وبها ما يُطلق عليه مدينة العمال التي تمدّدت عشوائيًا لتحتوي مناطق سكنية «خارج الخدمة» لا تصلها المياه النقيّة أو الكهرباء. شوارعها غير معبّدة؛ هذا إذا ما أطلقنا على دروبها الملتوية صفة شوارع.

هناك أقمتُ بعض الشهور في شقّة صغيرة من المفترض أنها «مفروشة» بعد عودتي من بيروت وبحثًا عن الاستقرار في القاهرة. البناية يمتلكها تاجر لم أستطع أن أعلم بالتحديد أية تجارة يمتهن. عرفت أنه مسيحي وأنه يرفض تأجير الشقق في بنايته لغير المسيحيين. هو المقدّس والمعلم زخاري، الذي «نوّرني» كثيرًا في جلستين طويلتين عن رأيه في الصراع الذي كان قد احتدم أيامها وأسمته الصحافة «الفتنة الطائفية» وردّدت اتهام الدوائر الرسمية بأنها «مستوردة».

يتيه المعلم زخاري بلقب «المقدّس» الذي يناله كل من راح إلى القدس، يتيه أيضًا بأنه بنى كنيسة أغلقتها السلطات باعتبارها غير مرخّصة. يتيه أيضًا أنه – هو والمقدّسة زوجته – يمتلكان سلاحًا وأنهما، هكذا قال لي، وقفا في البلكونة بسلاحهما على أهبة استخدامه إذا ما استدعى الأمر حينما كاد «السنّيون» – حسب تعبيره – أن يقتربوا من البناية التي يثبّت على بابها صليبًا حديديًا ضخمًا.

أنا القادم من لبنان، وشاهدت بعضًا من حربها الأهلية، أصابني الذهول وأنا أستمع إليه، دون أن أجرؤ على النقاش، يتحدّث عن خطّته في تقسيم مصر «نعيش في أسيوط والبلاد التي في جنوبها ويأخذون هم (يقصد المسلمين) شمال أسيوط حتى البحر الأبيض، ونبقي البحر الأحمر في حوزتنا».

هذا الامتداد العشوائي للسكن الذي يتقاطع مع الامتداد العشوائي للفكر والتعصُّب، دفعني إلى كتابة رواية «مزاج التماسيح»، متخيّلًا القاهرة عام ٢٠١٠، وقد اشتعلت فيها

الحرب الطائفية الدينية تغذّيها رصاصات القنّاصة من فوق مبنى التلفزيون الحكومي. هذه المنطقة العشوائية دارت فيها معركة بين القوات الخاصة للشرطة وبين قوات الشيخ جابر وهو كان أعلن تأسيس «جمهورية إسلامية» هناك.

بيروت.. يا بيروت! أعوام ١٩٧٨–١٩٨٢

بما أن الشيء بالشيء يذكر، أو كما تقول نتالي ساروت عن الحركة داخل اللاوعي، فإني أذكر بيروت، التجأتُ إليها جزعًا قادمًا من العراق بعد أن أصدر صدام حسين أمره بإعدام عدد من العسكريين بتهمة الانتماء للحزب الشيوعي العراقي الذي كان في الجبهة مع حزب «البعث» العراقي (أيضًا!).

فقد وصلت بغداد عام ١٩٧٥ قادمًا من بولونيا، بعد أن استنفدت أغراضي منها ومعي في يدي وعد بالعمل في مؤسسة السينما والمسرح العراقية، وفي اليد الأخرى دبلوم للدراسات المسرحية – قسم الإخراج.

هناك في بغداد، لأول مرة، ذقتُ معنى أن يكون الواحد موظفًا يتسلّم راتبًا شهريًا دون أن يُطلب منه القيام بعمل ما، لكني أنا القادم من دولة اشتراكية (كانت ما تزال) أؤمن بأنّ العامل يستحق أجرته. فقمت بكتابة مسرحيتين لم يكلّفني أحد بهما. واحدة للأطفال بعنوان «القرد المفكّر»، اكتشفت أن مسرح «أوال» التجريبي استعارها منّي دون أن يبلغني وقاموا بعرضها في مهرجان لمسرح الطفل في ليبيا! بالطبع عرفتُ عنواتهم وراسلتهم لكنّهم لم يبعثوا بردٍّ ما باعتبار أن المؤلف يظلّ شخصية اعتبارية ووهمية حتى يظهر بلحمه وعظامه أمام من يستغلّ عمله.

المسرحية الأخرى تبنّتها «فرقة المسرح القومي العراقي» وأخذتُ أجرًا عليها (كنتُ ألتقي بإدارة الفرقة يوميًا!).

هكذا وصلتُ بيروت بعد أن أحسستُ بعدم قدرتي على مواصلة العمل في بغداد، فبغداد مدينة يحكمها رجل واحد، وبيروت مدينة لا يحكمها أحد، أو هكذا تخيّل عقلي الأنارخيتسي. فبعد سنوات من حكم حزب واحد وأشخاص محدّدين في بولونيا، وسنوات من حكم فرد واحد في العراق، كانت فوضى الحياة في بيروت، بالنسبة لي، بلْسَمًا!

كان لي أيضًا نصيب أن أشهد مقدّمات الجيش الإسرائيلي ونزوح المقاومة الفلسطينية.

حينما رجعت إلى القاهرة كتبتُ في أقل من شهر، وتحت فورة الحماس «صباح الخير يا وطن»، وهي شهادة فرد غير مقاتل عن مقاتلين، أفراد وجماعات.

كان هذا بداية مشروع الكتابة (الذي لم يكتمل) « روائح المدن القاتلة ».

مدن پولونيا المختلفة، وبالتحديد وارسو، التي أحببتُها، قدّمت لي الكثير. فهذه دولتي الإشتراكية الأولى التي أزورها وأعيش في كنف عمّالها وفلاحيها ومثقفيها.

لكن پولونيا قادتني، برفق أحيانًا وبقسوة أحيانًا كثيرة، لاكتشاف التناقض الهائل بين « النظرية » والتطبيق. هناك توقفتُ نهائيًا عن الكتابة بعد اكتشافي المؤلم أن تاريخي السياسي الذي كنتُ أتفاخر به، لا يساوي شيئًا عند الإنسان العادي هنا. فأنا – من حُسن حظّي أو سوئه – عشتُ وسط الطلاب، في مساكنهم ومطاعمهم ومراقصهم ومشاربهم.

فالبرغم من الصدمة الثقافية – السياسية التي فاجأتني بها وارسو التي كنتُ أدرس المسرح فيها، إلاّ أني مدين لها بأنها أعطتني رؤية مختلفة للحياة والجنس والنساء عن تلك التي أورثني إيّاها أهلي ومجتمعي وحتى حزبي السياسي اليساري. وارسو جعلتني أحجم عن الكتابة خلال خمس سنوات. لكنّي، بعد ذلك حينما كنت أكتب في « بيضة النعامة »، كانت وارسو تأتي لي حيّة وتكدّني بمخزون من الحكايات والخبرات والتجارب لم أكن أتوقع أن يكون قابعًا داخلي منتظرًا لحظة التنوير الكتابية.

« مدن للبهجة » (من نهاية الثمانينيات وحتى الآن)

تبقى وستظلّ باقيةً مدينة لم أقصدها متعمّدًا لكني أعيش فيها منذ أكثر من عشر سنوات. فيها كتبت كثيرًا دون أن أفكر كثيرًا أيضًا في الرقابة التي تنتظرني حينما أنشر ما أكتبه في بلد عربي.

فجوّ الحرية الذي تمنحه أمستردام لقاطنيها وزائريها لم أعهده في بلد آخر مشرقي أو غربي. إنها المدينة التي لم أكتبها من قبل طوال هذه السنوات. أعيش فيها وأكتب عن مدن غيرها. لكنها تظهر، بقوة، في روايتي التي أكتبها الآن: « ابنة المهاجر ». فمعظم أحداثها تدور في هذه المدينة.

إنها مدينة البهجة.

وهي أيضًا مدينة الكتابة بالنسبة لي. مدينة صغيرة أعرف الآن، بعد أن دهستها مشيًا وبالدرّاجة (مثل أهالي البلد) الكثير من دروبها وبعض أسرارها. هذه المصادر الكامنة داخلي، أجدُ نفسي مستمتعًا بعرضها على القارئ وأنا جالس على مقعدي بمواجهة الكمبيوتر، أردّ الجميل لمدينة مبهجة.

روائي مصري مقيم في أمستردام / هولندا

رؤى ››

كلّ الطّيور تُؤدّي إلى روما

كنت لا أزال طفلاً يافعًا في نهاية الخمسينات من القرن المنصرم، ولم تكن تنقصني سذاجة من سذاجات تلك الأيّام الغابرة. آنذاك لم يخطر أبدًا على بالي العربيّة الغضّة طرفُ خيط أُمسك به، أو فكرة تحملني على معرفة النّوايا الخفيّة لأسراب الطّيور الّتي كانت تحطّ في حقول الزّيتون لقرية المغار الجليليّة المطلّة على بحيرة طبريّة مع اقتراب موسم القطاف. عندما كانت غمامةٌ سوداء من الطّيور تعبر الأفق وتحطّ في الحقول مع نهايات الخريف، كان أهالي البلد يخرجون مُهَرْولين حاملين كلّ ما تطاله أيديهم من أطباق معدنيّة، أو أغطية طناجر، أو كلّ ما يمكّنهم من أن يعزفوا عليه لحن ضجيجهم، ليس فرحًا باستقبال الطّيور، بل عزمًا على طردها من الحقول المثمرة الّتي كانت تشكّل مصدر رزق أساسي معيلاً لهم. ولكن، ما أنْ كان الأهالي يصلون إلى الحقول في أطراف القرية حتّى كانت الطّيور، في هذا الوقت الضائع، تكونُ أفلحت بالفوز بما لذّ وطاب من هذا الثّمر الزّيتي. ثمّ ما تلبث أن تطير حاملة معها زادًا للطّريق.

كانت غمامةُ الطّيور تنسلخ عن ذُرى أشجار الزّيتون، تتسلّق الهواء أعلى التلّة، تحوم في السّماء قليلاً ثمّ سرعان ما تختفي وراء الأفق. وهكذا، حَوْلاً بعد حول، موسمًا بعد موسم، عادت الأسرابُ لعادتها القديمة، تناولت ما يسدّ رمقها وعاد الأهالي هم أيضًا إلى صنوجهم وضجيجهم. بين فينة وأُخرى كانوا يمهرون أصوات الصّنوج بفرقعات من جفت، وهو بندقيّة مزدوجة القصبات يستخدمونها عادة للصّيد، غير أنّها كثيرًا ما استُخدمت لأغراض أُخرى غير ما أُنيط بها، فكان لها دور وخيم العواقب في حال حصول مناوشات بين القبائل. في مواسم القطاف تلك، كنّا نحن الأطفال أيضًا نحظى بفرصة المحافظة على دورة الغذاء في الطّبيعة، وكثيرًا ما سددنا رمقنا من لحوم تلك الطّيور السّوداء الّتي كانت تقع فرائس سائغة في فوهات البنادق المزدوجة القصبات.

مواسم قطاف كثيرة مضت وانقضت ومعها أسراب كثيرة حطّت في الحقول وانسلخت

عنها، حتى ترعرعتُ ووضعتُ نصب عينيّ فكرة الارتحال إلى القدس لمواصلة الدّراسة العليا والتزوّد بزاد الحكمة من جامعتها العبريّة. ولكن، ومع اقتناء الحكمة طارت تلك السّذاجة إلى بقاع بعيدة ولمّا تعُدْ أبداً. وها أنذا، بعد سنوات غير قليلة، أجدني مُبحراً، مرّة تلو أخرى، في رحلات بحث عن تلك السّذاجة، عن تلك الجنّة المفقودة.

اقول لنفسي مُبحراً، ولكنّ من الصّعب على ساكن القدس استعمال تعبير مُعارٍ من عالم البحار. القدس تبعد عن البحر المتوسط ساعةً سفرًا، والإبحار منها لا يمكن أن يتأتّى إلاّ على اجنحة الإستعارة. ورغم ذلك، فالّذي يصرّ على الإبحار، فبوسع اوراق الكتب أن تكون له كما الاشرعة. روائح الأوراق المصفرّة في الكتب القديمة مثلها مثل الرّوائح الّتي تعلو من البحر، وفي كلّ تقليب صفحة منها تنشا ريح. الكلمات أمواج بحر مترامي الأطراف، وكلّما قلّبت الصفحات اكثر فاكثر كلّما اشتدّت عليك الرّيح فتحملك إلى أصقاع نائية وعوالم ساحرة.

كم كانت كبيرةً دهشةُ مارك توين الّذي جاء من أطراف العالم القصيّة في منتصف القرن التّاسع عشر وحلّ زائرًا حاجًا في هذه المدينة. لقد جاء مارك توين إلى هذه الأصقاع المشرقيّة وإلى هذه المدينة ودوّن كلّ مشاهداته في صفحات كتاب له نشره بعد عودته: «يبدو لي أنّ كلّ الأجناس، الألوان والألسنة الموجودة على وجه البسيطة قد وَجدتْ تمثيلاً لها بين أربعة عشر ألف نسمة تعيش في القدس. الأسمال البالية، البؤس والفقر... هي علامات شاهدة على حضور السّلطة الإسلاميّة فيها... الجُذّم، المجانينُ، العُميانُ وذوو العاهات الّذين تلتقي بهم في كلّ ركن منها يعرفون كلمةً واحدةً فحسب، بلغة واحدة فحسب، هي الكلمة الأبديّة: بقشيش. القدس مدينة حزينة، تثير الاكتئاب ولا روح فيها. ما كنتُ أرغبُ العيش هُنا»، لخّص مارك توين حال هذه المدينة في ذلك الأوان.

غير أنّي، خلافًا لمارك توين، أعيش هنا في مدينة القدس إيّاها منذ ثلاثة عقود. وها هو ليلٌ كئيبٌ حالك آخر يهبط الآن على المدينة. لكن، يبدو لي الآن أنّ هذه الحلكة الّتي تكتنف المدينة في بداية الألفيّة الثّالثة قد هبطت عليها من زمان آخر ومن عالَم آخر. فقد رُوي عن عبد اللّه عبّاس، ابن عمّ الرّسول العربيّ أنّه قال: «حليةُ بيت المقدس أُهبِطتْ من الجنّة، فأصابتها الرُّوم فانطلقتْ بها إلى مدينةٍ لهم يُقال لها روميّة، قالَ وكان الرّاكبُ يسيرُ بضوء ذلك الحليّ مسيرة خمس ليالٍ».

خمسَ ليالٍ بالتّمام والكمال يسير الرّاكبُ في روميّة، لا يعثر في طريقه، إذ يطرد بريق حليّ بيت المقدس الظّلام في البلاد الرّوميّة. وها أنذا أتساءل في هذا اللّيل المقدسيّ، كيف ذا يُروى في القرن السّابع عن الحليّ الّتي حُملتْ من بيت المقدس إلى روما لتنشر فيها

أنوارها مسافة خمس ليالٍ؟ فلا أملك الفرار من التّفكير في أنوار مقدسيّة أُخرى. أليست هذه هي كلّها أصداء لروايات تناقلَ رجعُها في المشرق عن الجواهر والحليّ الّتي كانت في بيت المقدس في العام ٧٠ للميلاد وكانَ أنْ سلبتها الرّوم؟ وما هو هذا الضّوء الّذي ينفضُ الظّلام عن الرّاكب مسيرة خمس ليالٍ؟ أليس هو ضوء ذلك الشّمعدان الذّهب الّذي أُنير بالزّيت في هيكل سليمان، والّذي لا يزال نقشُهُ مخلّدًا على بوّابة طيطوس في روما؟

ألفان من الأعوام مرّا هُنا، وها أنا جالس الآن، على بعد سنوات ضوئيّة من تلك الحليّ الّتي حُملتْ من بيت المقدس لتضيء مدينة الرّوم. وها هو الخريف يهبط الآن مرّة أُخرى، ويهبط معه موسم قطاف جديد، وموسم زيت جديد يطرق الباب. في ليل مقدسيّ أحلكَ ممّا عهدنا منذ زمنٍ أوّلَ، أُحاولُ أن أشقّ طريقي في ثنايا الماضي السّحيق. نعم الماضي، لأنّنا نحن في المشرق دائمًا نبحث عن الآتي في الماضي. نحنُ نفعل ذلك ربّما لأنّنا نملك مواضيَ كثيرةً، بل ربّما لأنّنا نملك من المواضي أكثر ممّا يحتاج له المرء على هذه الأرض. نعم، نحن في المشرق نخطو إلى الأمام غير أنّ عيوننا مثبتة في أقفية رؤوسنا. وهكذا نتعثّر، نقع ونقوم ثمّ نتعثّر ونقوم ونمضي دون أن نتوقّف للحظة ونفكّر في تحويل رؤوسنا وعيوننا إلى الأمام.

ها أنا أجلسُ في القدس وأُبحر إلى أصقاع بعيدة باحثًا عن ذلك النّور المكنون والمسلوب. ربّما أفلح هذه المرّة، ربّما يحالفني الحظّ فأعيد ولو بصيصًا من ذلك النّور السّماويّ الّذي اختفى من ربوعنا وحطّ منذ ذلك الوقت في الشّاطئ الآخر من البحر المتوسّط.

كثيرون جابوا الآفاق راحلين بين المشرق والمغرب عبر التّاريخ، في أوقات الحرب وفي أوقات السّلام. ومثلما شدّ الشّرق أنظار أهل الغرب وسحرهم بعد أن وطئت أرجلهم هذه البلاد، اقتبسوا أنواره وحملوها إلى بلادهم (بخلاف مارك توين طبعًا)، كذا وجد أهل المشارق الّذين حلّوا في الجانب الآخر من المتوسّط سحرًا كثيرًا.

في القرن التّاسع الميلادي يروي الوليد بن مسلم الدّمشقي، مولى بني أُميّة، عن أحد التّجار الّذين أبحروا من المشرق بحثًا عمّن يتّجرون معه، فيروي على لسان التّاجر: «ركبنا البحر وألقتنا السّفينةُ إلى ساحل روميّة. فأرسلنا إليهم، إنّا إيّاكم أردنا، فأرْسلوا إلينا رسولاً فخرجنا معه نريدها. فعلَونا جبلاً في الطّريق فإذا بشيءٍ أخضرَ كهيئة اللّجّ، فكَبّرنا. فقال الرّسول: لِمَ كبّرتُم؟ قلنا: هذا البحرُ، ومن سبيلنا أن نُكبّر إذا رأيناه». وها أنذا أحاولُ اقتفاء أثر هؤلاء التّجار إلى وراء، لعلّي أعرفُ كيف ذا من سبيل العرب أن يكبّروا إذا رأوا البحر، ومن أين جاء هذا التّكبير؟

قبل أن يجتمع أمرُ الشّام كلّه إلى معاوية بن أبي سفيان حدّثته نفسه في أن يغزو البحر، فكان كثيرًا ما يلحّ على الخليفة عمر بن الخطّاب في أن يأذن له في تجييش الجيوش وتسفين

السّفن عامدًا إلى ركوب البحر وغزو الممالك البحريّة. وبينما كان معاوية في حمص كتب إلى الخليفة في شأن قبرص: « إنّ قرية من قرى حمص يسمع أهلها نباح كلاب قبرص وصياح دجاجهم ». لم يشأ عمر بن الخطّاب أن يُعطي الأمر دون سماع آراء أخرى، « فكتب عمرُ إلى عمرو بن العاص: صف لي البحر وراكبه. فكتب إليه: هو خَلْقٌ كبير يركبه خَلْقٌ صغير، ليس إلاّ السّماء والماء، إن ركدَ فلقَ القلوبَ وإن تحرّكَ أزاغَ العقولَ». بعد سماع هذا الوصف للبحر، أعاد الخليفة النّظر في أمر غزو البحر، « فكتب عمر إلى معاوية: والّذي بعث محمّدًا بالحقّ لا أحملُ فيه مسلمًا أبدًا، وقد بلغني أنّ بحر الشّام يُشرف على أطول شيء من الأرض فيستأذنُ اللّه كلّ يوم وليلة في أن يُغرقَ الأرضَ، فكيف أحملُ الجنود على هذا الكافر »!

هذا الكافر؟ أقرأ الخبر فتحضرني صيحة أرخميدس، فأقول لنفسي: أوبريكا أوبريكا – وجدتها وجدتها. إذن، هو ذا الكفرُ البحريُّ ما يدعو العرب إلى التّكبير إذ يقع نظرهم عليه، كما لو كانوا يغزون « الكفّار ». فمن عادتهم أن يكبّروا ساعة بدء الغزو والسّلب. غير أنّ هؤلاء الّذين يروي عنهم الوليد بن مسلم الدّمشقي لم يأتوا إلى روما هنا غازين، بل جاؤوا تجّارًا ألقت بهم السّفينة على شاطئ روميّة. إلاّ أنّ التّكبير عادة متوارثة ولا بدّ من السّير على هديها. ولكن، عندما سمع رسول أهل روميّة ما أطلقه التّجّار من تكبيرات، وبعد أن سمع شرحًا وافيًا عن عاداتهم وتقاليدهم إذ يرون البحر، قهقه مليًّا وبعد أن هدأ قال: ليس ما ترون هو البحر، إنّما « هذه سقوفُ روميّة، وهي كلّها مُرَصّصة ».

عندما يذكر المؤلّفون العرب الرّوم فإنّما هم يقصدون في الواقع سواحل البحر الرّوميّ الشّمالية، أي البلاد والممالك النّصرانيّة الّتي على سواحله، إذ أنّ: « أرض الرّوم غربيّة دبوريّة، وهي من أنطاكية إلى صقلية... والرّوم كلّهم نصارى ».

لكن، ليست سقوف روما فحسب هي ما سحر أهل المشرق حتّى حسبوها لجّة البحر فكبّروا ثلاثًا. حين دخل هؤلاء روما وجالوا في طرقاتها وأسواقها، قصورها وكنائسها، وشاهدوا ما تحويه هذه المدينة من الفنون والتّصاوير، عادوا ليقصّوا على سامعيهم ما رأته عيونهم، أو دوّنوا مشاهداتهم لتبقى لنا على مرّ الدّهر. فقد روي عن جُبير بن مطعم أنّه قال: « لولا أصواتُ أهل روميّة وضَجّهم لسمعَ النّاسُ صليلَ الشّمس حيثُ تطلع وحيث تغرب، وروميّة من عجائب الدّنيا بناءً وعظمًا وكثرة خلق ». فها هي مدينة روميّة تنكشف أمامي وها هم أهلها الّذين تصفهم الرّوايات العربيّة بأنّهم « أهل صناعات وحكم وطبّ، وهم أحذقُ الأمّة بالتّصاوير، يُصوّرُ مصوّرهم الإنسان حتّى لا يُغادرُ منه شيئًا. ثُمّ لا يرضى بذلك حتّى يُصيّره شابًّا وإن شاء كهلاً، وإن شاء شيخًا. ثُمّ لا يرضى بذلك حتّى يجعله

جميلاً ثُمّ يجعله حلوًا. ثُمّ لا يرضى بذلك حتّى يصيّره ضاحكًا وباكيًا. ثُمّ يفصلُ بين ضحك الشّامت وضحك الخجِل، وبين المستغرق والمبتسم والمسرور، وضحك الهاذي».

مضت قرون طويلة منذ أن كبّر التّجار المشارقة لمشاهدتهم سقوف روما. حقب من السّلام وحقب من الحروب مضت وانقضت حتّى وصلنا إلى ما وصلنا إليه اليوم للحديث عن البحر المتوسّط بوصفه بحرًا تلتقي فيه الحضارات تقتبس الواحدة من الأخرى. غير أنّنا كلّما طرحنا هذا الموضوع وتدارسناه أكثر فأكثر، كلّما كشفنا عن حقيقة عميقة تستتر وراء هذه الكلمات والتّعابير الجميلة. إنّ الكلام المتزايد عن هذا الموضوع يكشف تلك الهوّة العميقة الّتي تفصل بين المشرق والمغرب، بين الشّمال والجنوب.

وهذا الشّرخ ليس جديدًا. يجب طرق أبواب الأسطورة ومحاولة سبر أعماقها وأغوارها للتّعرّف على العلاقات المتبادلة بين حضارات المتوسّط. الأسطورة العربيّة الّتي شاعت في القرون الوسطى تحدّثنا أنّه في الزّمان القديم، لم يكن هذا البحر الّذي نجلس حول شواطئه اليوم قائمًا أصلاً. لقد تكوّن هذا البحر نتيجة للصّراع بين الشّمال والجنوب. يروي لنا مؤلّف عربيّ في القرون الوسطى قائلاً: «قرأتُ في غير كتاب من أخبار مصر والمغرب، أنّه ملك بعد هلاك الفراعنة ملوك من بني دلوكة، منهم دركون بن ملّوطِس وزَمِطْرة، وكانا من ذوي الرّأي والكيد والسّحر والقوّة. فأراد الرّوم مغالبتهم على أرضهم وانتزاع الملك منهم، فاحتالا أنْ فتقا البحرَ المحيط من المغرب، وهو بحر الظّلمات، فغلب على كثير من البلدان العامرة والممالك العظيمة، وامتدّ إلى بلاد الشّام وبلاد الرّوم وصار حاجزًا بين الرّوم وبلاد مصر».

وهكذا، وبعد أن افترقت طريقا الشّمال والجنوب جغرافيًّا وصار البحر حاجزًا بينهما، افترقت على مرّ الدّهور عقائدهما ومفاهيمهما. البحر المتوسّط هذا الّذي يحجزُ بين الوجهين، صار يحجز الآن بين الفرد وبين القبيلة، بين حريّة الفرد في البلاد الديمقراطيّة وبين الاستبداد القبليّ الّذي لا يترك متنفّسًا للأفراد. وفي المكان الّذي يختفي فيه الفرد يختفي فيه التّنوّع ويفارقه الجمال. لقد صار هذا البحر حاجزًا بين الأعناب والتّمور، بين الخمور وبين الدّثور، بين ما يجودُ مع مرور الوقت وبين التّمر الّذي يعيش الآن ولا يبقي معه أثرًا.

هذا الصّراع بين الشّمال والغرب وبين الجنوب والشّرق خلق في الماضي أسطورة عربيّة أخرى تُفسّر صمود الرّوم أمام أعدائهم. الرّوايات العربيّة تحكي لنا: «ومجلس الملك المعروف بالبلاط تكون مساحته مائة جريب وخمسين جريبًا، والإيوان الّذي فيه مائة ذراع وخمسين ذراعًا مُلبّس كلّه ذهبًا، وقد مُثّل في هذه الكنيسة مثالُ كلّ نبيّ منذ آدم عليه السّلام إلى عيسى بن مريم عليه السّلام لا يشكّ النّاظر إليهم أنّهم أحياء... وحول مجلس

الملك مائة عمود مموّهة بالذّهب على كلّ واحد منها صنم من نحاس مُفرّغ، في يد كلّ صنم جرسٌ مكتوب عليه ذكرُ أمّة من الأمم، وجميعها طلسمات. فإذا همّ بغزوها ملك من الملوك تحرّك ذلك الصّنم وحرّك الجرس الّذي في يده فيعلمون أنّ ملك تلك الأمّة يريدهم فيأخذون حذرهم». غير أنّ مملكة روما، بوصفها رمزًا للعالم الغربي، لم تكتف بالدّفاع عن نفسها بواسطة أصنام الإنذار المسبق هذه فحسب، بل خرجت لاحتلال واستغلال الجنوب والشّرق خلال قرون طويلة.

شهادة تكشف تعامل الغرب مع الشّرق وردت على لسان جرايمس الّذي يقتبسه مارك توين: «لم أدع الفرصة تفوتني لخلق الإنطباع الشّديد لدى العرب، مُستعينًا بالأسلحة الأميركيّة والإنجليزيّة، من أجل أن يفهموا الخطر من وراء مهاجمة الفرنجة المسلّحين. وأعتقد أنّهم فهموا الدّرس». هل تغيّر شيءٌ من هذه النّظرة منذ ذلك الوقت؟

خريف ٢٠٠٣ يهبط على القدس، وها هو موسم قطاف الزّيتون على الأبواب. أقلب صفحة ثمّ صفحة بعد أُخرى مُبحرًا على ظهر الكتب حتّى أكتشف أنّ ليس الحليّ والنّور فحسب حُملا إلى روما. الآن أكتشفُ أنّ حبّات الزّيتون من قرية المغار في أيّام السّذاجة الطّفوليّة البعيدة تلك قد حُملت هي الأخرى إلى روما. ها هي الأسطورة العربيّة تجلو لي ما التبس عليّ في أيّام الطّفولة وتكشف لي نوايا العصافير الّتي حطّت في حقول الزّيتون وطارت محمّلة زادًا للطّريق: «وبين يدي الكنيسة صحنٌ يكون خمسة أميال في مثلها. في وسطه عمود من نحاس ارتفاعه خمسون ذراعًا وهذا كلّه قطعة واحدة مفرّغة، وفوقه تمثال طائر يُقال له السّوداني من ذهب. على صدره نقشُ طلسم وفي منقاره مثال زيتونة، وفي كلّ واحدة من رجليه مثال ذلك. فإذا كان أوانُ الزّيتون لم يبق طائرٌ في الأرض إلّا وأتى وفي منقاره زيتونة وفي كلّ واحدة من رجليه زيتونة، حتّى يطرح ذلك على رأس الطّلسم. فزيتُ أهل روميّة وزيتونهم من ذلك. وهذا الطّلسم عمله لهم بليناس صاحب الطّلسمات. وهذا الصّحنُ عليه أمناء وحفظة من قِبل الملك، وأبوابه مختومة. فإذا امتلأ وذهب أوانُ الزّيتون اجتمع الأمناءُ فعصروه. فيُعطى الملك والبطارقة ومن يجري مجراهم قسطهم من الزّيت، ويُجعلُ الباقي للقناديل الّتي للبِيَع. وهذه القصّة، أعني قصّة السّوداني مشهورة، فقلّما رأيت كتابًا تُذكر فيه عجائب الدّنيا إلّا وقد ذُكرت فيه. وقد رُوي عن عمرو بن العاص أنّه قال: من عجائب الدّنيا شجرة بروميّة من نُحاس عليها صورة سودانيّة في منقارها زيتونة فإذا كان أوانُ الزّيتون صفّرتْ فوقَ الشّجرة فيُوافي كُلُّ طائر في الأرض من جنسها بثلاث زيتونات في منقاره ورجليه حتّى يُلقي ذلك على تلك الشّجرة، فيعصر أهلُ روميّة ما يكفيهم لقناديل بيعتهم وأكلهم لجميع الحَوْل».

لم آتِ من المشرق إلى هذا المنتدى حول البحر المتوسّط، لكي أطالب بإعادة الزّيت والزّيتون والنّور إليّ. بوسع روما ومدن أخرى على السّواحل الشّمالية للبحر المتوسّط أن تمنح قليلاً من النّور الّذي يشعّ فيها، للمناطق الواقعة على سواحله الجنوبية والشرقية، تلك المناطق الّتي بقي الظّلام والجوع يخيّمان عليها قرونًا طويلة. وحين أقول تمنح، فلست أتكلّم بمصطلحات اقتصاديّة لشركات عالميّة عابرة للحدود في عصر العولمة الباحثة عن زيادة أرباح لها، إنّما أتحدّث بمصطلحات الرّوح والحريّة، الازدهار والديمقراطيّة. بوسع أوروبا هذه، أن تقوم بدور إيجابيّ جدًّا في إحلال السّلام في الشّرق الأوسط الّذي ينزف دماءً منذ تهديم حدوده بصورة مصطنعة، وخلق كيانات سياسيّة لا تأخذ بالحسبان المصالح الإجتماعيّة، الإثنيّة والإنسانيّة لشعوب المنطقة. لقد فعل الإستعمار ذلك في الماضي من أجل مواصلة اللّعب بالخيوط كما يحلو له ابتغاء تحقيق مصالحه الّتي لا تتمشّى مع مصالح شعوب المنطقة. واليوم، يبدو أنّ أوروبا قد نفضت أيديها من هذه اللّعبة مُبقيةً هذه المهمّة للقطب الأوحد الّذي ظلّ في العالم. مسؤوليّة أخلاقيّة ملقاة على كاهل أوروبا فيما يتعلّق بالمنطقة، وعليها أن تقوم بها، لأنّ شعوب المنطقة بحاجة إلى أوروبا مثلما هي أوروبا بحاجة إلى شعوب المنطقة.

في الماضي البعيد تعاقد الغرب والشّرق على السّلام، وفي تلك الأثناء منح الغرب هداياه للشّرق. لكنّ تلك الهدايا كانت من نوع آخر، كانت تلك هدايا بقيت آثارها قرونًا طويلة من الزّمن: «ولمّا توادع قُباذُ وقيصر ملك الرّوم أهدى إليه قيصرُ هدايا كثيرة، فكان فيما أهدى إليه تمثال جارية من ذهب، كان إذا كان وقتًا من اللّيل يُسْمَعُ لها ترنُّمٌ لا يطنُّ على أذن أحد إلاّ أرْقَدَهُ».

يبدو لي أنّ هذا الرّقاد الّذي نزل على المشّرق لا يزال مخيّمًا عليه لا يستطيع منه فكاكًا. وها أنذا أقف أمامكم الآن هنا، في روما، ليس تمثالاً لجارية مغنّية، بل تمثالاً من نوع آخر، من لحم ودم. وحتّى لا تُنزل عليكم كلمتي هذه سباتًا طويلاً، فقد جلبت معي جرسًا وناقوسًا للحرية، قبل أن تهبط محنة كبرى على رؤوسنا أجمعين.

هذا النصّ مؤسّس على ورقة قدّمها الكاتب في مؤتمر حول الهويّة المتوسطيّة والعولمة، والذي انعقد في روما في نوفمبر / تشرين الثاني ٢٠٠٣.

شاعر وباحث فلسطيني من المغار، مقيم في القدس

أنطوان شلحت

عبد الرحمن منيف : تأمّلات في بيانه الروائي

أتى عبد الرحمن منيف (١٩٣٣-٢٠٠٣) إلى حقل الكتابة الروائية من الواقع المعاش، فلا غرو إن وظّف «الوقائع» توظيفًا ندّ عن بصمة مخصوصة. وفي الوقت الذي كُتب فيه الكثير بعد رحيله، كما في حياته، عن مُنجزه الروائي، بل والأدبي عمومًا، يكرثني الآن وهنا أن أتوقّف عند ما جرى التواضع على تسميته بـ «بيانه» الروائي، بمعنى مكمّل، أن أتوقّف عند جملة المفاهيم النظرية التي شكّلت معين منيف وخلفيته في نتاجه النثري، والتي لم يكن هو نفسه ضنينًا في تعريضنا لمداليلها على أساس من الاستحصال الذاتي، لا بدّ من تثمين صدقيّته.

ولعل ما يغري بقراءة هذا الجانب حصرًا، كون منيف قطع شوطًا بعيدًا في كتابة الرواية، قبل أن يسترعيه الاهتمام بضرورة «البيان»، جريًا على طريقة معظم المبدعين.

وتشير السيرورات الخاصة بمسيرته، في الحياة، إلى أن الأبحاث الأساس، في رؤيته للرواية العربية المشتهاة، أنجزها منيف في رواياته نفسها قبل أي شيء. ومن ثمّ أفصح عن ملامح من مشروعه في كتابه «الكاتب والمنفى / هموم وآفاق الرواية العربية» (بيروت ١٩٩٢) الذي اعتبره محمد دكروب، لدى تقديمه له، «بيانه الروائي الأول».

في هذا الكتاب يتراءى المؤلف مهمومًا، في صورة أرأس، بهاجس «تأسيس رواية عربية». إن العنصر الأهم في هذا الهمّ، الذي يبدو ظاهريًا ثلاثي الأضلاع، يكمن في سؤال «عروبة الرواية» وما يترتّب عليه. وبطبيعة الحال لديه الشيء الكثير مما يقوله في هذا المضمار، لنفسه بدايةً ولنا كمتلقّين، على شاكلة ما يلي مثلاً:

«إن همّ تأسيس رواية عربية، وتطويرها وتجديدها، يجب أن ينبع ويعتمد على تقاليد محلية، مع الاستفادة من التراث العالمي. أما أن يكون هم الرواية العربية: مخاطبة العقل الغربي، بالقفز عن القارىء العربي وتجاوزه، وبالتالي تصوير الواقع العربي فولكلوريًا، لإرضاء الغرب وإظهار البراعة وإتقان الصنعة، حسب مقاييسهم، فلن يؤدي إلى قيام رواية

عربية. يجب على الرواية العربية أن تستلهم موروثًا وأن تمدّ جذورًا، وأن تكتسب طرائق وصيغًا من الأرض والناس، وأن تتوجه إليهم في نفس الوقت».

بدهيّ أن يكون الهجس السالف يشفّ، بقدر معيّن، عمّا هو متعلق ومنطلق من الخاص في تجربة الكاتب. بيد أن ميراث منيف، في هذا الصدد، على ندرته، لا يقفز في الآن ذاته عن التجربة العامّة المعاصرة في كتابة الرواية العربية. ولقد كان هو نفسه من الذاهبين إلى أن الرواية تحديدًا في الإبداع الأدبي العربي هي جنس حديث، يفترض بحداثتها حتى تنأى عن الهجانة أن تتجنب صيرورة «يافطة ترفع أو كلمة تطلق» كي تقترب من «شيء يصنع» ومن «وقائع تتحقق بالإنجاز الفعلي».

بعد «الكاتب والمنفى» صدر لمنيف كتاب بعنوان «بين الثقافة والسياسة» (بيروت، الدار البيضاء - ١٩٩٩) واشتمل على مزيد من تلك الرؤى والمفاهيم. وفي استقطار عام لما احتوى عليه هذان الكتابان، فضلاً عن مقالات أخرى منشورة هنا وهناك، يمكن إدراج «بيانه» الروائي تحت عناوين عريضة عدة.

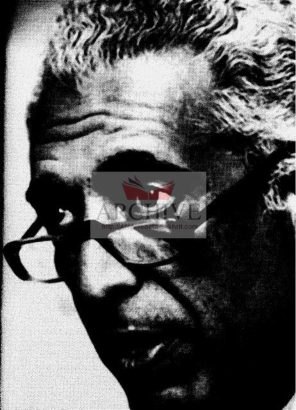
مهما تكن هذه العناوين فان ثلاثة منها تنطوي على مقولات جديرة بالتأمّل.

(١)

نبدأ بمقولة، قد تكون هي آخر ما صدر عنه، توضح ملامح الرابطة بين الثقافة والسياسة، وردت في مقالة أشبه بـ «مانيفيستو» كتبها منيف سوية مع زميله المفكر والناقد الفلسطيني فيصل درّاج خلال الحرب الأمريكية على العراق قبل حوالي السنة تحت عنوان: «الهوامش العربية في النظام الأمريكي الجديد».

تستهل المقالة منطوقها بما يلي: «أدرج المثقف العربي الحديث، في أزمنة متعددة، ثقافته الخاصة في مشروع اجتماعي، متطلعًا إلى بديل اجتماعي أكثر ارتقاءً. ومن أجل البديل المحتمل أنتج معرفةً، صحيحة أو مجزوءة الخطأ، نقد بها السلب الاجتماعي وبشّر بأفق مغاير. ولعلّ نقد السلب، كما النظر إلى الأرقى، هو ما جعل السلطة السياسية موضوعًا لاجتهاده، في الأدب وخارجه أيضًا. كان، في الحالين، يمارس الثقافة من وجهة نظر وطنية يحوّل فيها الثقافة إلى فعل أخلاقي ينفتح على المجموع وأسئلته، وذلك في إيقاع متواتر، لا يفصل بين الثقافة والوقائع الوطنية» (جريدة «السفير»، بيروت، ٢٨ / ٣ / ٢٠٠٣).

تضعنا هذه المقالة برمّتها، التي ليس من المجازفة إعتبارها بمنزلة حوصلة ذاتية لتجربته الأدبية، أمام مفاتيح نصّ منيف، وأولها ذلك المفتاح الذي كان نتاجه في الرواية، مثلما في



مضامير أدبية أخرى، بمثابة تزكية موازية له، وهو أن الكاتب « يفنّن » الواقع، إذا جاز التعبير، إنما من غير وهم بأن التفنين هو غاية في حدّ ذاته. ومن هنا أساسًا تتولّد حاجة الكاتب إلى أن يتسلّح بالسياسة ناهيك عن فنّ الكتابة. وليست السياسة في معناها الذي يحيل إلى الالتباس، ولا في دلالتها المرآوية، ولا في تصوّرها المبتذل الشائع في أفواه السياسيين وفي ممارستهم، وإنما السياسة في معناها الذي يحيل إلى الصراع المفتوح من أجل المعرفة.

والفيصل بين سياسة السياسيين وبين إسهام الرواية في السياسة سبق أن توصّل إليه منيف على أساس من التجربة الشخصية الممضّة.

« بعد أن جرّبت العمل السياسي [يقول] وبعد أن حرثت في أراضي الآخرين، تبيّن لي أن مكاني المناسب هو أن أكون روائيًا وأن أحرث في الأرض التي أعرفها أكثر من غيرها، خاصة أن الرواية – في هذه المرحلة وفي منطقة مثل منطقتنا – لا تزال بكرًا ويمكن أن تساهم في المعرفة والتعرّف وفي اكتشاف احتمالات غير تلك التي قدّمها السياسيون والمنظرون سابقًا ».

لقد دخل منيف معترك الكتابة الروائية مدفوعًا برؤية كون الرواية « عبارة عن صيغة من صيغ اكتشاف العالم ومعرفته بشكل أفضل من أجل التعامل معه ضمن قوانينه الحقيقية وأيضًا لكي نراه دون عمليات تجميل ». غير أن هذه الرؤية، التي جاءت رواياته كافة مُستَبْطِنَةً لها عاكسةً لملامحها، لم تبقَ مكتفية بذاتها، على ما يمكن أن يستثيره ذلك من تقدير قارّ، وإنما تشطّت لناحية التأشير إلى الدلالات المضادة داخل ذلك العالم. وهو ما ينقلنا إلى الثاني من العناوين العريضة لبيان منيف الروائي.

(٢)

يتّفق معظم نقّاد عبد الرحمن منيف على أن روايته هي أداة جميلة للمعرفة والمتعة، في شبه تماهٍ مع ما باح به هو نفسه في هذا الشأن. في هذه الحالة ينسحب إكساب المعرفة والمتعة، وأيضًا إكتسابهما، على الكاتب والقارىء معًا. لدى قراءة روايات منيف تتوالد حالة ينضفر فيها الوعي بالعالم مع الجوهر المرغوب للعلاقة بالمجتمع، علاقة تتمثّل آيتها في أنك منبثق من هذا المجتمع لا في أنك مجرّد مضاف إليه. وبذا يتمّ اختزال الطريق، في مسار مخاطبة الوعي، بين ما هو قائم وبين الدلالات المضادة التي تستدعي من يتشبّث بها.

وعند التبحّر في الصيغ المختلفة التي تشكّل تكأة الكاتب في استيلاد الحالة السالفة ينبغي عرض المفاصل التالية:

أولاً: ينطلق منيف في اشتغاله على مسألة الحوار بين الثقافة والسياسة وفي تسويغه لضرورته وحاجته في آن معًا من كون ذلك الحوار شرطًا لتحديث الوعي الاجتماعي. بيد أن انتصاره لهذا الشرط يتأتى، أيضًا وأيضًا، من تعريته لما يتضادّ معه والمحدّد، وفقما يقول، في سياسة ثقافية مغايرة تتمظهر في مناحٍ عديدة حاليًا، تعيّن السوق مرجعًا للثقافة وترى السياسة في ضبط علاقة المثقف بالسوق، بما يوطّد اسمه المفرد ويؤمّن انتشار سلعته الثقافية.

ويزيد: لا يقوم الإشكال، بداهةً، في التسليع الثقافي ذاته، فهو ظاهرة موضوعية، بل يقوم في نقل التسليع من الموضوع الثقافي إلى شخص المثقف، عن طريق الانسحاب من «الموقف» أو الدخول إلى مواقف متضاربة، لا موقف فيها. ولعلّ هذا الانتقال، من تسليع المنتوج الثقافي إلى تسويق المنتج الثقافي ذاته، هو في أساس انحلال المفاهيم النظرية الأساسية، مثل السلطة والنقد والديمقراطية والتنوير والقضية الفلسطينية، وصولاً إلى انحلال القيم الثقافية العملية، التي لا تقوم الثقافة إلا بها.

ثانيًا: إذا كان القول السالف يمسّ، في جانبه الأشدّ إثارة، المثقف العربي ضمن صيرورة طاغية لهذا الكائن الإشكالي في الزمن الراهن، فإنه لا يقفز عن الواقع الذي يعيش المثقف العربي في ظلّه ويتأثر به ويلتمس سبيل التأثير فيه. في هذا السياق التقط منيف الواقع العربي العام من زاوية اجتهاده الشديدة الخصوصية، حسبما تكشف عن ذلك بصورة صافية روايته الأشهر «مدن الملح». وعندما سُئل، ذات مرة، عن دلالة أن معظم رواياته تدور على محورين متصلين، في المبنى والمعنى، هما النفط والقمع، اللذان تدور عليهما أساسًا «مدن الملح»، أجاب بأنه لا يعد ذلك «تهمة» تؤرّقه. فإن النفط والقمع عنوانان لعصرنا العربي الرّاهن. ورغم ما بينهما من ترابط إلا أن كل واحد منهما يحاول منافسة الآخر على الموقع الأول.

ونقرأ لمنيف أيضًا في هذا الخصوص مع قليل من الإيجاز:

[...] المجتمع العربي، في معظم الأقطار، قائم على موارد النفط وليس على النفط، لأن هذه المادة في أماكن أخرى عنصر من عناصر البناء والاقتصاد بينما هي في البلاد العربية مجرّد عائدات مالية يتمّ التصرّف بها دون رقابة حقيقية ودون محاسبة.. وإذا كانت الصناعة النفطية في أماكن كثيرة من العالم جزءاً من البنية الصناعية والاقتصادية لتلك البلدان، فإنها في المنطقة العربية عبارة عن جزيرة غير متجانسة مع الوسط العربي الذي وجدت فيه.

[...] لم يقتصر النفط بآثاره ونتائجه على قطاع واحد، وإنما امتدّ وشمل جميع مناحي الحياة، ولأن استثماره قام منذ البداية استنادًا إلى صيغة التبعية واستمرّ من خلال الأنظمة فقد أصبح الهدف حماية هذه الصيغة وحماية الذين يحمونها، وبهذه الطريقة توسّعت آلة القمع وتطوّرت وتعدّدت وسائلها وأساليبها للدفاع عن النفس والقيم السائدة والمصالح المرتبطة بها، ثم التصدي لأي صوت أو فكر أو صيغة يمكن أن يتولّد منها خطر يهدّد ما هو قائم.

[...] النفط والقمع يشكلان هاجسًا مستمرًا بالنسبة لي ليس باعتباري من أبناء المنطقة النفطيّة فقط، وإنما لأن نتائج الموضوعين من الاتساع والخطورة ومن الشمول بحيث لا تترك إنسانًا بعيدًا أو محايدًا. ولا شكّ أن القمع اتّسع وأخذ أشكالاً ومظاهر متزايدة وخفية، إضافة إلى تخريب البنية العامة للمجتمع وأيضًا تخريب القيم السائدة وتفتيت العلاقات التي كانت تعتمد على التضامن والتكافل والحماية المشتركة.

[...] نلاحظ علاقة، وأغلب الأحيان علاقة قوية، بين النفط والقمع وأن أحدهما يساند الآخر ويكمّله، وهذا ما دعاني لأن التفت إلى النفط والقمع باعتبارهما وجهين لعملة واحدة، وكان هدفي أن نلتفت في الوقت المناسب إلى الآثار المترتّبة على استمرار هذه الصيغة ومحاولة عمل شيء قبل فوات الأوان وإلا تحولنا جميعًا إلى ضحايا، وقد لا ينجو أحد حتى الحكّام.

ثالثًا: في كل ما تقدّم لم يكن منيف دون كيشوت عربيًا، فهو المدرك للقوانين والظواهر الموضوعية، حسبما أسلفت الأشارة، واعٍ في الوقت ذاته بأن عوامل التجاوز لا تهبط من السماء ولا يمكنها أن تكون من فعل عصا سحرية أو تطبيقًا لوصفة جاهزة.

في المقالة المشتركة مع درّاج ثمّة تناول لمسالة الديمقراطية وما يحفّ بها الآن من عبث ثقافي يحولها، أحيانًا، إلى كلمات متقاطعة. وقد أُشير إليها باعتبارها واحدة من نقطتين جوهريتين لا يجوز العبث بهما ولا تحتملان الترخيص والاستسهال (النقطة الثانية: الصراع العربي – الاسرائيلي). وهذه فرصة للإشارة إلى أن منيف أصدر، في ١٩٩٢، كتابًا بعنوان «الديمقراطية أولاً.. الديمقراطية دائمًا». وظلّ يرى في الديمقراطية حلاً للواقع العربي بشروط هذا الواقع، التي تحدّدها على الوجه الآتي:

– ليست ذات مفهوم واحد، وهي بالدرجة الأساسية اعتراف بالآخر، وبأن الحقيقة ليست ملك أحد بعينه أو لها شكل ثابت ودائم، ولذا لا بدّ من وجود الآخر ومن مشاركته ومن التطوّر والتغير تبعًا لتغيّر الظروف وموازين القوى، وهي عبارة عن تراكم مستمر وعن

إضافات يسهم فيها الجميع.

– الديمقراطية مناخ وعقد اجتماعي، فإن التعدّد والاعتراف بالآخر وبالتطوّر والتكافؤ والاحتكام إلى القانون والمساواة بين المواطنين والحقّ في التعبير والتنظيم والرقابة، هي من جملة الأمور التي يجب ان تقرّ وان يعترف بها كحقوق غير قابلة للنقض او لإعادة النظر.

– الديمقراطية طريقة للتعامل تستند إلى المساواة والعقلانية والاحتكام إلى رأي الاغلبية، وهي تحكم النظام والقانون دون تمييز، وهي الحقوق والواجبات بالمقدار نفسه.

– الديمقراطية هي القانون ودولة المؤسّسات، أي يجب ان يتمتّع الانسان بحق التعبير والمشاركة والاعتراض ضمن صيغة واضحة ودائمة، وهي حق الانسان في الرقابة على السلطة وفي تبديلها وفي نقدها، دون ان يدفع ثمناً استثنائيًا للرأي الذي يبديه او الموقف الذي يتّخذه.

وربّ سائل: ما علاقة كل ذلك بالثقافة؟

ويقودنا ذلك إلى السؤال: ما هي الثقافة؟

إذا ما انطلقنا، في معرض الإجابة عن هذا السؤال، من ان الثقافة هي، في أحد جوانبها الرئيسة والاكثر إثارة، مقاربة للواقع –لناحية المواجهة او المفارقة– فإننا نقترب كثيرًا من نتيجة علاقة كل ما ذكرناه بالثقافة، كما اننا نقترب من النتيجة نفسها لدى تتبّع الكيفيّة التي كان منيف يكتب بواسطتها روايته، وهي ثالث العناوين العريضة في بيانه الروائي.

(٣)

في تناوله لموضوع الكيفيّة، التي يتعيّن اتباعها لكتابة الرواية، يتطرّق عبد الرحمن منيف إلى جملة من المواضيع التي تستحق التأمّل ويؤلّف كل منها آصرة عضوية في الجسد المتكامل للكتابة نفسها.

لقد رأى منيف ان الرواية، في المرحلة التي عاش فيها، هي «إحدى أهم وسائل التعبير، سواء بالنسبة لنا كعرب أو بالنسبة للعالم»، لان من مجمل خصائصها «أنها تستطيع ملامسة القضايا الاساسية التي يحتاج الكثيرون إلى التعرّف عليها والتفاعل معها، لكي يروا انفسهم وما حولهم بشكل افضل، وربما اعمق مما تبدو للوهلة الأولى». وفي هذا السياق، انطلق يخوض غمار الكتابة الروائية وفي وعيه التام «نموذج» للروائي العربي الذي يريد.

تتجلّى ركائز «النموذج المنيفي» في العناصر البارزة التالية:

– اللغة: اللغة اهم أداة في يد الروائي، برأي منيف. ويتعيّن عليه الاّ يضنّ بجهوده في

هذا المضمار. ويجدر في هذا الخصوص التنويه بأن منيف لم يتوصّل إلى « قرار حاسم » بشأن طابع اللغة التي يتوجب استعمالها. وقد ظل يدعو إلى الاشتغال على اللغة تبعًا لتغير المنطق بين رواية وأخرى. مع ذلك فقد أكثرَ من الانحياز إلى « اللغة الوسطى »، مؤكدًا انه يفهم بها « تلك التي تتوالد بين المثقفين العرب، والتي يمكنها – روائيًا – أن تقرب الفصحى من الحياة ومن العصر، وتستفيد من العامية وتراكيبها لإعطاء الصنيع الفني ظلالاً إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية، ثم الشغل على الحوار بحيث لا يتجمّد في الفصحى ولا يدفع به إلى الغرق في بحر العامية ». « وإني – يتابع منيف – لا أُحبذ بتاتًا استعمال العاميّة المطلق ولا اللجوء إلى الفصحى « القاموسية »، فبيت القصيد هو التوصُّل إلى لغة تزخر بالحياة وتنقل ما ينبغي تبليغه مسكوبًا في قالب جميل وجليّ ».

– الكاتب هو الأسلوب: يعتبر منيف الأسلوب الروائي « أحد أهم العناصر في البناء الروائي » وهو « الذي يشكّل جسرًا بين الكاتب والقارىء ». والكاتب، في عرفه، لا يصل إلى الأسلوب دفعة واحدة « وإنما من خلال المعاناة والتجريب الدائم، وأيضًا من خلال التعلُّم ومعرفة ردود الأفعال ومواطن القوّة والضعف في عمله وأسلوبه، وكيفية التعامل مع الشخصيات والمناخات المتنوعة والمختلفة ». ولا يستطيع الكاتب أن يعتبر البناء الروائي مجرّد عمل فني أو حرفة، إذ بالإضافة إلى المعرفة، فإن عنصري الصدق والانفعال أساسيان. وفي هذه اللحظات يكون الكاتب في حالة اندماج مع العملية الروائية، بحيث يجد نفسه محمولاً أو مدفوعًا للتعامل مع الشخصيات بطريقة وكأنهم كائنات حيّة من لحم ودم. وهذه الشخصيات لها أفكارها وعواطفها ورؤيتها للعالم، ولذا لا بدّ من ترك الأمور تأخذ مجراها ضمن هذه الانفعالات والتوتّرات إلى أن تكتسب ملامح خاصة بها، فإذا جاءت الصياغة الثانية، وربما الثالثة، وبعد أن يزول الانفعال يبدأ العقل البارد بالعمل فيملأ الفجوات ويصلح أمر الشخصيات ويشدّها، بحيث تصبح أكثر إقناعًا وأبعد دلالة.

– الرواية عمل يحتاج إلى استعداد، ويحتاج أكثر إلى مثابرة وصبر وشعور عالٍ بالمسؤولية إضافة إلى الصدق وشيء من الشجاعة.

« إذا كانت القصيدة – يقول منيف – لحظة إشراق، والقصة القصيرة اقتناص الومضة والمفارقة، والمسرحية تتطلب مناخًا ديمقراطيًا، فإن الرواية أكثر ما تحتاجه الجلوس يوميًا وراء الطاولة لساعات متواصلة من أجل التفكير العميق ثم لكتابة صفحتين إلى ثلاث صفحات، إذا فتح الله ويسّر. الرواية تحتاج تحضيرًا طويلاً وفضولاً لمعرفة الأشياء: أسماؤها ومواعيدها وتفاصيل التفاصيل عن دورتها في هذه الحياة ».

تُحيل هذه الأقوال إلى سؤال التجنيس في الأدب عمومًا والعربي خصوصًا. وارتباطًا

بالرواية العربية يسجّل منيف ملاحظتين:

الأولى، أن عمر الرواية العربية ما زال في أول الشباب، وبالتالي لم تتكوّن فيها، بشكل كامل وصارم حسبما يشدّد، الأساليب والمدارس بحيث يمكن التصنيف باطمئنان أن هذا كلاسيكي وذاك حداثي، وهكذا.

الثانية، أن الرواية العربية بحاجة إلى تراكم وإلى إضافات متعدّدة ومتنوّعة. ولذا فإن المطلوب بقاء مناخ الرواية ديمقراطيًا ومفتوحًا، ما يكفل كتابة روايات جيدة ومتنوّعة تبرّر القول بوجود هذا الجنس الأدبي ورسوخه وأيضًا باحتمالاته الإيجابيّة القادمة. إن الروائي، طبقًا لذلك، لا يكبر على جثة آخر، خاصةً إذا كان روائيًا مثله أو سابقًا عليه، وربما العكس هو الأكثر صحة، لأن الأول يمهّد للآخر، يفتح له الطريق، يساعده في بلورة صيغ وأساليب جديدة، وبهذه الطريقة وحدها يتولّد مناخ روائي يؤدي إلى التفاعل وتبادل الخبرات وتطوير الأساليب.

ولا شكّ في أني أظلم «موتيف» المكان عند منيف، الذي قد لا تفيه دراسة منفردة ويظل موضوعًا يغوي دارسي أدبه. فلقد تميّز منيف بالتنقّل الدائب بين عدة أمكنة.

«أنا واحد من الناس محروم من الوطن، إذا صحّ التعبير -قال منيف ذات مرة- وعشت في كل الأقطار العربية تقريبًا» ( ) وأردف: «... وشعرت أن الفارق بين مكان وآخر هو فارق -إذا كان هناك فارق موجود- في النسبة وليس في النوع. وقد أكون واحدًا من القلائل الذين تجوّلوا في هذا الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، وتعرّفت عن قرب على كثير من الأوضاع والحالات والأشخاص والمعاناة، وبالتالي من حقّي أن أسبح في هذه البحيرة كلها دون حدود، وأن أعكس إلى حدٍ ما همومها. ولأني أيضًا بدون هوية، بمعنى أنني غير منتسب لمكان محدد.. أرى أن هذا الإنسان الذي بهذه المواصفات، له حق أن ينظر ويتعامل مع القضايا ضمن هذا المنظور. ربما يكون بعض الآخرين قد عاش في أماكن محددة ضمن ظروف مختلفة، وبالتالي يتعامل مع الكتابة ومع المادة بشكل مختلف عن تعاملي، ولكن كلا التعاملين مشروع ومقبول...».

(نفتح هنا قوسًا لكي نشير إلى أن عبد الرحمن منيف ولد في عمان، الأردن. والده من نجد في السعودية. أمه عراقية. درس في عمان، وانتسب إلى كلية الحقوق في بغداد. بعد توقيع حلف بغداد طرد من العراق. واصل الدراسة في جامعة القاهرة. تخصّص في اقتصاديات النفط. عمل في الشركة السورية للنفط في دمشق. عمل في الصحافة في

بيروت عدة سنوات . غادر إلى العراق، ثم غادر العراق . . وهام في بلدان مختلفة . في ١٩٨٦ عاد إلى دمشق وبقي مقيمًا فيها إلى حين وفاته) .

وقد انعكست الأمكنة العربية المختلفة في كتاباته الروائية التي حمل معظمها أسماء تحيل إلى أمكنة (شرق المتوسط، مدن الملح، الآن . . هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى، أرض السواد، سيرة مدينة – عمان في الأربعينات . . إلخ) .

وأكثر من مرّة اعترف منيف بأنه حمل على كاهله وزر التأسيس لرواية عربية، وأحيانًا جاء اعترافه حاملاً الإلماح إلى أن مثل هذه الكينونة فيها من الإبهاظ أكثر من « الترف » .

وربما يكون في براعة لجنة التحكيم لجائزة القاهرة للإبداع الروائي، التي مُنحت فور إنشائها لمنيف، ما يختصر المساهمة الإستحصالية لهذا الكاتب حيث قيل فيه إنه « كاتب عربي جمع بين الإبداع والالتزام القوميّ والإنسانيّ، وحوّل الالتزام إلى قضية فنية، قبل أن تكون شيئًا آخر . وفي وحدة الالتزام والإبداع أعطى نصًا أدبيًا واسعًا متعدد المرجعيّات يتضمن السيرة الفردية والسيرة الجماعية وسيرة المكان الطويل والأمكنة الضيّقة والمغتصبة وسيرة الزمن العربي الحديث المنفتح على النور مرة وعلى الظلمات مرات أُخرى، وأدرج الحكاية في البنية الروائية وسرد مصائر من غيّبت مصائرهم، ومزج بين المتخيّل الطليق والتوثيق التاريخي . وأعطى لهذا كله أشكاله الفنية الموافقة له، والتي هي اقتراح فنيّ مستقل بذاته، واقتراح مفتوح للرواية العربية، وذلك في لغة حديثة تلبي خصوصيّة الجنس الروائي ومتطلبات القارىء العربي الذي يتعامل مع نص حديث والمبدع المحتفى به، في هذا كله، يوحد الزمن العربي، المفتّت والمتنوع، في زمن روائي، يوحد ما تعدّد ويحتفظ بتعدديته، كما لو كان يكتب عن كل بلد عربي على حدة ويكتب عن الأماكن العربية كلها في آن » .

ملاحظتان للختام

أولاً : حاولت أن أُقدّم قراءة تأمّلية لبيان عبد الرحمن منيف الروائي . وعندما أقول قراءة تأملية، فلكي أُحدّد (من جدّة) ما تعنيه قراءة كهذه من التزام بمواصفات تجانب، حتمًا، أية قراءة نقديّة يمكنها، فقط هي، أن تملأ الفجوات، فيما لو وجدت، بين المقولات النظرية التي وردت أعلاه وبين النصّ المكتوب كما ظهر على صفحات الكتب المختلفة . غير أني داخل قراءتي هذه تقصّدت، على نحو عامد، مقاربة بعض المفاهيم والرؤى التي تحتفظ بقيمة مجدية في توسيع دائرة النقاش وتعميقها حيال هواجس الإبداع الروائي، دون التنائي عن هموم المرحلة الراهنة .

ثانيًا: في كثير من رؤاه، مما عرضناه ومما لم نتطرّق إليه، اقتحم منيف أيضًا حقل الاستشراف، متسلّحًا بمواقفه السالفة، وخلال هذا الاقتحام خلّف لنا ما في المقدور احتسابه بمثابة وصيّة. وقد كان الجانب الأشدّ وضوحًا وربما مباشرة، في صلب تلك «الوصيّة»، من نصيب توجهه إلى الجيل الجديد من الروائيين العرب.

«إذا كان لا بدّ من كلمة لأبناء الجيل الجديد – كتب منيف– فأقول: لقد حاول الجيل الذي سبقكم. صحيح أنه لم يحقق الكثير، لكنه واجه ظروفًا صعبة ورياحًا غير مؤاتية، وهذا ما جعل الحصيلة متواضعة، وإن كان في محاولته صادقًا ومليئًا بالنوايا، لكنه افتقر إلى الدأب، وبعض الأحيان الوعي. والآن، وبعد أن بدأ يخلي ذلك الجيل الأمكنة، فإن الرهان على الجيل الجديد، والذي يجب أن يكون أكثر وعيًا وأكثر استعدادًا، خاصة وأن دروس الخيبات تعلّم الكثير، وهذا يقتضي أن تتمعّن بالتجربة السابقة لمعرفة أخطائها ونواقصها، ولمحاولة تجاوزها».

وأضاف: «إن الرهان الحقيقي على الجيل الجديد، فهو الآن يتقدم ليحتلّ مواقع «المحاربين القدامى»، ولذلك عليه أن يتسلّح بالوعي والشجاعة، خاصة وأن أعداءنا لا يريدون فقط أرضنا والنفط والمياه، بل ويريدون أن نتحوّل إلى عبيد لحراثة الأرض، وإلى خدم نحمل لهم النفط والمياه. أو أن نتحوّل إلى ما سمّي أحذية السادة، كما يقول تشومسكي. وأعتقد أن الجيل الجديد سيحقق الكثير رغم الصعوبات والتحديات، وسنفخر أننا كنا الآباء، وأنه جاء من يأخذ بثأرنا».

من يدري.. لعلّ وعسى.

باحث وناقد فلسطيني مقيم في عكا

محمد سليمان

نشوء المسرح في فلسطين: بداية عسرة ومتأخرة

عُرف «التمثيل المسرحي» أو «الرواية التمثيلية» أو «فن التمثيل» في فترة متأخرة جدًا من مرحلة النهضة. وكانت هذه البداية المتأخرة عسيرة جدًا في فلسطين بالمقارنة مع غيرها من الأقاليم العربية، وذلك بسبب جملة العوامل التي كانت تتحكّم في تطوُّر ونهوض هذه الأقاليم في مختلف المجالات التعليمية والفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، والتي كانت استجابة تلقائية للسياسة التي كان يعتمدها الاحتلال التركي في هذه الأقاليم من جهة. وكذلك بسبب الجهل والأمية التي كانت سائدة فيها كإحدى أبرز النتائج الصارخة لتلك السياسة التي أوهم الناس في ضوئها بأنه ما دام الحاكم في إستنبول مسلمًا فالدولة بكل رعاياها، على اختلاف قومياتهم، هي دولة المسلمين. والحاكم حتى وإن كان من قومية أخرى فهو ليس محتلاً والخروج عليه طعن في إجماع المسلمين. وبسبب سيادة هذا المفهوم الجهلوي رضخت الأقاليم العربية تحت نير الإستعمار التركي البغيض أربعة قرون.

وكما كان التعليم المدرسي وتطوّره هو حجر الأساس في كل مدماك من مداميك صرح النهضة القومية، فقد كان هو، بالنسبة لفن التمثيل وتخصُّصاته المختلفة، البداية والمنطلق أيضًا. وحيث ابتدأ التعليم بمفهومه الحديث في المدن العربية على يد الإرساليات الاجنبية: الإنجليزية والفرنسية والالمانية والأمريكية والروسية والنمساوية والإيطالية وغيرها، وعبر كنائسها ومؤسساتها في بلاد الشرق العربي، فإنه قد سُجّل لمدارس هذه الإرساليات شرف السبق في نقل هذا النوع الجديد من المعارف إلى الثّقافة العربية الجديدة، وذلك منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

لقد اشتملت المناهج المقرّرة للتدريس في مؤسسات الإرساليات الأجنبية التعليمية على مواضيع مختلفة من أنواع الادب، وكان بضمنها مسرحيات لمشاهير الكتّاب الفرنسيين والإنجليز واليونانيين، وكان من بينهم: موليير وراسين وفولتير وكورناي وشكسبير وغيرهم.

لقد كان أدباء العقود الأولى من مرحلة النهضة إما مدرّسي المؤسسات التعليمية للإرساليات الأجنبية، أو خريجي هذه المؤسسات. وأمّا الإدارات التعليمية لهذه المؤسسات، فبقدر ما كانت معنيّة بتعليم طلابها، فقد كانت في غاية الاهتمام باطلاع الجمهور على الثقافة الأوروبية التي تنتمي إليها كل واحدة من مدارس الإرساليات. ولذا فقد عمدت في مجال المسرح إلى ترجمة الروايات والمسرحيات الأوروبية إلى العربية بأسلوب يتلاءم مع الذوق العربي يومذاك، وأخذت تُدرّب طلابها على تمثيل المسرحيات أمام زملائهم أولاً، ثم أمام ذويهم وأبناء مدينتهم بعد ذلك. وقد أسّست نجاحات التجارب الأولى للتمثيل المدرسي، وما استطاعت الاستحواذ عليه من قبول شعبي، المقدّمة الأولى لظهور المسرح العربي، وقيام الفرق المسرحية العديدة والمدارس المسرحية العربية المختلفة.

كان مارون النقاش، رائد الفن المسرحي العربي ترجمة وكتابة وتمثيلاً وإخراجًا، حيث أسّس أول فرقة عربية للتمثيل المسرحي من مجموعة من الهواة قدمت عددًا من التمثيليات كان قد قام هو بترجمتها وتعريبها مسرحيًا، وكان أوّلها مسرحية «البخيل» التي قدمت عام ١٨٤٧ في داره ببيروت. وكان من أشهر أعماله المسرحية أيضًا مسرحية «أبو الحسن» التي لاقت نجاحًا ورواجًا باهرًا.

ويعتبر مارون النقاش ليس رائدًا في المسرح العربي فحسب، وإنما مؤسسًا لاتجاه طلائعي فيه، إستلهمه من بعد وفاته ابن أخيه سليم النقاش، الذي كان يرى أن المسرح هو أداة التغيير وسراج التنوير. وقد اضطر، بسبب أفكاره وخطورة ترجمتها على المسرح، أن يهاجر هو وشلة من المسرحيين، من بينهم فرح أنطون وسليم بطرس البستاني، إلى مصر، هربًا من ملاحقة سلطات الاحتلال التركي لهم بسبب مواقفهم ومسرحياته[1].

وكان من بين روّاد المسرح العربي أحمد أبو خليل القبّاني الذي أدخل الغناء والإنشاد والرّقص على العمل المسرحي وجعل منها الأساس الذي تقوم عليه المسرحية، بغض النظر عن جودة النص الأدبي. كما رأى أن تدنّي مستوى الجودة في النصّ، خصوصًا عندما يكون قصصًا شعبيًا أو سيرة ملحميّة، يمكن تعويضه بالموسيقى والإنشاد والحركات الراقصة. وقد ساعد هذا المفهوم، فيما بعد، على ظهور بواكير فن الاوبريت الغنائي في البلاد العربية.

ويذكر مؤرّخو الآداب والفنون أن يعقوب صنّوع هو أيضًا من الروّاد الأوائل في المسرح الذين اطّلعوا على الأعمال المسرحية الغربية وأخذوا يحاكونها بالعربية. فقد ألّف يعقوب فرقته المسرحية وألّف لها المسرحيات التي كان يُدخل فيها الغناء الشعبي والنكات اللفظية وحركات الفكاهة. وكانت مسرحياته انتقادية تتناول مظاهر التخلّف والظُّلم والفساد في

المجتمع المصري.

لقد شكلت أعمال الرواد الثلاثة ومفاهيمهم في العمل المسرحي الأنماط الأساسية للمسرح العربي التي سار على هديها المسرحيون العرب. وظلّ المسرح العربي، حتى اليوم، يتحرك في الإطار الذي شكّلته هذه الأنماط والتطوُّر الذي شهده كل واحد منها.

كان الواقع الثقافي في فلسطين متماثلاً مع ما هو عليه في الأقاليم العربية الأخرى في الدولة التركية، وربما كان أكثر سوءًا في بعض جوانبه أيضًا؛ خصوصًا وأن ظهور المعاهد العلمية للإرساليات الأجنبية جاء متأخرًا عنه في لبنان مثلاً. وهذا الأمر كان له تأثير سلبي على تطوُّر المستوى التعليمي في البلاد، لا سيّما وأن التعليم الحكومي كان ضئيلاً ومحدودًا ويكاد يكون مقتصرًا على بعض المدن الكبرى. وأكثر من ذلك فإنه في مرحلة معيّنة كانت ألوية القدس وعكا ونابلس تخلو من أيٍّ من أنواع التعليم العربي الحكومي الثانوي والعالي. وأكثر من ذلك أنه لم يكن فيها أية مدرسة حكومية متوسطة حتى عام ١٨٨٩، وهو الأمر الذي أدى إلى زيادة الأمية وتفشّي الجهل[٢].

كان هذا الأمر مرشّحًا لخطورة أفدح على المجتمع الفلسطيني لولا تزايد النشاط في مجال التعليم والإرساليات الدينية والتعليمية بالأراضي المقدسة. وكانت النتيجة المباشرة لذلك ازدياد عدد المدارس واتساع الآفاق الثقافية، وتطوُّر مستوى اللغة العربية لأنها أصبحت اللغة الرسمية في مدارس الإرساليات وازدياد عدد اللغات الأجنبية التي أخذت نسبة من الطلاب تعرفها أو تُجيدها حيث كانت المدارس روسية وإيطالية وفرنسية وانجليزية وألمانية. وقد تطوُّر التعليم في مؤسسات الإرساليات بعد إقامتها معاهد التعليم العالي، كمدرسة المعلمين التي كان يديرها الألمان ومعهد المعلمين ومعهد المعلمات اللذين أقام الروس كليهما في بيت جالا والناصرة.

لقد تخرّج من هذه المدارس طليعة مثقفة كان لها دور حيوي وريادي في مختلف مجالات الحياة في فلسطين. وقد تعزّز هذا الدور بشكل بارز نتيجة المساهمات القيادية الثقافية والإجتماعية والإقتصادية والسياسية التي أخذ يقدّمها الجامعيون العائدون من بلاد الاغتراب إلى البلاد والذين كانت قد أوفدتهم إدارات المدارس والمعاهد إلى جامعات ومعاهد تلك البلدان التي تنتمي إليها، وكذلك الخريجون الذين أكملوا دراساتهم الجامعية العليا في البلدان الأوروبية على نفقتهم الخاصة. وفي هذا السياق يمكننا القول إنّ الدور الريادي لهذه الطليعة قد وجد تجلّياته الأكثر بروزًا في مجالات التعليم والثقافة بعامة وفي القصة والرواية والنقد الأدبي والمسرحية بخاصة[٣].

إنّ التعليم الخاص، وفي مدارس الإرساليات الأجنبية على وجه التحديد، كان سلاح

المقاومة الباري الذي أشهر في وجه سياسة التتريك، وهو أمنع الأسيجة التي حمت الثقافة العربية من الإندحار، كما كان حاضنة ميلاد النهضة القومية العربية المعاصرة ومرتكزها لتحقيق أهدافها المختلفة.

لقد تعلم طلاب فلسطين في صفوف مدارس ومعاهد الإرساليات الاجنبية أنواعًا جديدة من الآداب والفنون باللغات الاجنبية مباشرة أو مترجمة إلى اللغة العربية. واتسعت تدريجيًا آفاقهم الثقافية في مناخ الإعتناء باصالة الادب العربي الذي اخذوا يعلّمونه في مدارسهم، وكذلك من الإطلاع على الآداب الاجنبية التي اصبحت متوفّرة بلغتها الأم أو مترجمة للغة العربية. وحيث كان مفهوم الترجمة في السابق يكاد يكون مقتصرًا على نقل النص من اللغة التُّركية إلى العربية أو العكس، فإنه، في المرحلة الجديدة من حياة الثقافة الفلسطينية المعاصرة، تجاوز ذلك بكثير، واخذ يطال لغات أُخرى كالروسية والالمانية والفرنسية والانجليزية واليونانية والنمساوية وغيرها. وبسبب الإعتناء بالترجمة من اللغات الاجنبية إلى اللغة العربية، تمكّن طلاب المدارس والمؤسسات وأساتذتها، وكذلك المثقفون والسياسيون، من بلوغ معارف جديدة في الثقافة الإنسانية كالروايات والمسرحيات وفن التمثيل والنقد الأدبي والأدب المقارن وغيرها.

لقد وُلد المسرح الفلسطيني في بداية القرن العشرين في أفياء هذا المناخ وداخل حرمات المؤسسات التعليمية للإرساليات الاجنبية، وذلك بعد أن اطلع الطلاب على المسرحيات الاجنبية وقيام أساتذتهم بترجمتها. واخذوا يقومون، بالاشتراك مع أساتذتهم، بتمثيلها في مدارسهم ومعاهدهم أولاً، ثم معاودة تمثيلها في الاندية في المدن والبلدات، وفي دور السينما، حيث وجدت في المدن.

وتعلّم الناس تدريجيًا ان التّادية الإلقائية للمسرحية تُسمّى تمثيلاً، وأن الناس الذين يقومون بالتادية هم ممثلون. وأنّ المكان الذي تجري فيه عملية التادية يسمى مسرحًا. وشيئًا فشيئًا بدأ المثقفون يتعرّفون على المسرح باعتباره نوعًا من الآداب له علومه ونظرياته واتجاهاته وأدواته وطرائقه وأساليبه وتقنياته، وكذلك له دوره المشهود في حياة الشعوب الثقافية.

وبعد أن بلغت حركة النهضة القومية بعض أهدافها السياسية في بداية القرن العشرين، كانت الحركة الثقافية العربية قد بلغت، هي الأُخرى، ذرىً سامقة، تمثّلت بتجليّات شهرة وتأثير في معظم البلدان العربية. وقد انعكست تلك التمثُّلات في فلسطين بتزايد تشكيل الجمعيات والأندية والمؤسسات الثقافية في المدن والقرى أيضًا. كما أخذت تتأسّس الفرق التمثيلية والفنية كانشطة تعتني بها الأندية والجمعيات. وبعد ان اتسع النشاط التمثيلي،

وازداد إقبال الجمهور على المسرح، بدأ المثقفون اهتمامهم التخصُّصي بالمسرح، وأخذوا يشكلون حلقات أدبيّة له. كما أخذت الصحف تعتني بتغطية أخبار المسرح. كما ازداد نشاط المثقفين في تأسيس جمعيات للتمثيل المسرحي وإنشاء فرق تمثيلية أخذت تُمسرح الروايات الأجنبية المترجمة وتمثّلها وتمثّل كذلك المسرحيات الأجنبية المترجمة أيضًا، وتستضيف فرقًا تمثيلية وطنية وعربية أيضًا.

وقد شهد مطلع القرن العشرين محاولات فلسطينية جادّة لتطوير الواقع المسرحي والترويج لفن التمثيل باعتباره وسيلة أداء فنّية مؤثّرة. وقد تجسّدت تلك المحاولات عبر إنشاء جمعيّات التمثيل والفرق المسرحية التي كانت قد بدأت في حيفا حيث أنشئت جمعية التمثيل الأدبي، ثم تلاها، وفي نفس الفترة وبعدها بقليل، إنشاء عدة فرق تمثيلية منها: «جمعية الشبيبة المسيحية» التي كان يترأسها أديب جدع، و«فرقة الكرمل التمثيلية» التي كان يترأسها الممثل اسكندر أيوب، وقد مثّلت رواية «هملت» لوليم شكسبير، وكانت من أقوى الفرق، وقد وصلت إلى مستوى جيد في الإخراج والتمثيل. وكان إلى جانب هاتين الجمعيتين «فرقة جمعية الشبان المسلمين».

وأُقيمت في يافا «فرقة الشبيبة الأرثوذكسية» و«فرقة نادي الشبيبة الأرثوذكسية» في بيت لحم.

أمّا في القدس فكان النشاط المسرحي قد بلغ مستوى ملحوظًا في تلك الفترة، حيث كانت الجمعيات والمؤسسات الأدبية قد أُنشئت من ذي قبل، وقد تطورت اهتماماتها الثقافية والأدبية، وبضمنها التمثيلية، بشكل واسع ومتقدم. ويمكننا القول، على هذا الصعيد، إن «نادي المنتدى الأدبي» قد قام عام ١٩١٥ بتمثيل رواية «صلاح الدين الأيوبي» لمؤلفها فرح أنطون في «قهوة المعارف» بباب الخليل، وبعد ذلك قامت الفرقة بتمثيل رواية «لصوص الغاب» للكاتب والفيلسوف الألماني نيتشه.

بعد أن وقعت فلسطين تحت الاحتلال البريطاني أخذ الإنجليز يحضرون فرق تمثيل إنجليزية إلى القدس. وقد عرضت هذه الفرق، بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٢، بعض المسرحيات الشهيرة، وكان بينها مسرحيتا «هملت» و«ماكبث» للكاتب الانجليزي الشهير وليم شكسبير. وقد تأسّس في القدس، خلال تلك الفترة، عدد من الجمعيات والفرق الأدبية والفنية من بينها: «فرقة نادي الشبيبة الأرثوذكسية» و«فرقة نادي الشبان المسلمين» و«جمعية الفنون والتمثيل» و«فرقة النادي العربي» وغيرها[1].

وإذا كانت المصادر التاريخية تشير إلى الدور الريادي في تأسيس ونمو الحركة المسرحية الفلسطينية للمثقفين خليل بيدس، مؤسس صحيفة «النفائس» والشيخ محمد الصالح،

مؤسس مدرسة « روضة المعارف الوطنية »، فإنها تاتي، في الوقت نفسه، على ذكر عدد كبير من الأدباء والمثقفين الفلسطينيين الذين يضمُّهم سجلّ الأوائل المسرحيين، ومن ابرزهم الكاتب الأديب محمد عزت دروزة، صاحب رواية « وفود النعمان على كسرى أنو شروان » التي طبعت في بيروت عام ١٩١١، والتي تعتبر من أولى المسرحيات الفلسطينية المؤلفة. وقد حوّلت هذه الرواية إلى مسرحية قام بتمثيلها طلاب مدرسة « النجاح الوطنية » في نابلس عندما تولى دروزة إدارتها في مطلع العشرينيّات من القرن الماضي.

ويعتبر الكاتب الصحافي نجيب نصار، صاحب ومحرر جريدة « الكرمل » الحيفاوية، من اوائل كتّاب المسرحية الفلسطينية، وقد وضع عام ١٩١٤ مسرحية « شيم العرب »، وهي مسرحية في اربعة فصول، تهدف إلى التعريف بمآثر ومفاخر الآباء والاجداد، وتصف عاداتهم وتقاليدهم، وتدعو الاجيال الجديدة إلى الاخذ بها وتمثلها في سلوكهم اليومي.

ووضع الكاتب الاديب بندلي صليبا الجوزي عددًا من المسرحيات إستهلّها عام ١٩١٥ وواصل تاليفها في السنين اللاحقة حتى مطلع عقد العشرينيات من القرن الماضي، حيث اخذ يكتب مسرحياته فصولاً تمثيلية تعالج مشكلات المجتمع الفلسطيني، وتدعو إلى الإقبال على العلم. وكان من بين اهم المسرحيات التي ألّفها في العشرينيّات مسرحية « لا بدّ للحب أن ينتصر »، ومسرحية « أمي » التي مثّلتها وغنّت ادوارها سيدات وآنسات نادي الشابات الارثوذكسيات في القدس[6].

وفي اوائل العشرينيات من القرن الماضي برز اسم الأديب جميل البحري، صاحب ومحرر مجلة « الزهرة » الحيفاوية كمؤلف مسرحي غزير الانتاج، وتتناول مسرحياته مواضيع مختلفة. ومع ان تدفّق تلك الغزارة ظهر جليًا في منتصف العقد الثاني من عشرينيّات القرن الماضي، إلاّ ان المراجع الادبية التاريخية قد اشارت إلى ان جميل البحري قد ألّف مسرحيات كثيرة قبل ذلك مثل مسرحية « قاتل اخيه » التي ألّفها عام ١٩١٩، ومسرحية « سجين القصر » عام ١٩٢٠ ومسرحية « بنكرتسون واللص الظريف » عام ١٩٢١ ومسرحية « الوطن المحبوب » عام ١٩٢٢، وغيرها. وكانت هذه المسرحيات مؤلفة، او مقتبسة بتصرّف، أو مترجمة عن اللغة الفرنسية.

ويمكن القول في هذا السياق « إن الترجمة في تلك الفترة قد اضطلعت فيها الصحافة الوطنية بدور حيوي في الإعتناء بالمسرح ورعايته وقد أدّت وظيفة مركزية تمثّلت بإثراء الأنواع الأدبية، وفي زيادة أجناس الأدوات والأساليب الكتابية للمثقفين الفلسطينيين. وهو الأمر الذي اهّلهم للشهرة التي تجاوزت واقعهم المحلي فوصلت إلى محيطهم الوطني وإلى أفقهم العربي. فمثلاً، حين طبعت رواية « قاتل اخيه » للكاتب جميل البحري بعد

انتهاء الحرب، أوائل عام ١٩١٩، لاقت رواجًا كبيرًا. وقد أقبل عليها عشاق التمثيل الأدبي في البلاد مقرضينها نثرًا ونظمًا. وقد دفع هذا الأمر بالكاتب الأديب جميل البحري لأن يتابع السير في هذا السبيل، ولأن تمثّل هذه الرواية بعد مسرحتها على مسارح المدن الفلسطينية المختلفة، وكذلك على المسارح السورية وغيرها في البلدان العربية الأخرى»(٦).

وللأسباب نفسها أيضًا بدت استجابة الكاتب الأديب جميل البحري لمطالب جمعيات التمثيل الأدبي التي أُنشئت منذ مطلع القرن العشرين بالمداومة على الكتابة المسرحية، واتباع روايته («قاتل أخيه») بحلقات أخرى وتمثيليات أخرى غيرها مثلت على خشبات مسارح المدارس في معظم أنحاء البلاد(٧).

ومع ان بعض الباحثين يصرّ على الأ يرى في نشوء ونمو الحركة المسرحية الفلسطينية إلا مظاهر الوهن والمحدودية، وعدم القدرة على الإرتقاء إلى الذّرى التي بلغتها مثيلاتها في البلدان العربية المجاورة، لأسباب تتصل بتطوّرات الأوضاع السياسية التي أخذت تعيشها فلسطين منذ مطلع القرن العشرين، إلا أن حقائق الواقع قد لحظت المصاعب التي ترتّبت على الأوضاع السياسية والإعاقات التي شكّلتها تلك المصاعب وتفاعلاتها على نموّ وتطوُّر الحركة المسرحية الفلسطينية، ولكنها لحظت معها أيضًا السمات الحيوية التي أخذ يتمتّع بها المسرح الفلسطيني نصًا وتمثيلاً وإخراجًا وتكنيكًا، خصوصًا أن هذه الحركة لم تقتصر على المسرحيات التي ألفها او اقتبسها بتصرّف او ترجمها أدباء فلسطينيون وعرب فحسب، وإنما إهتم بعض الأدباء الفلسطينيين بتأليف مسرحيات باللغات الأجنبية. وعلى هذا الصّعيد يمكننا القول إن عزيز ضومط، من أبناء حيفا، قد تبوّأ مركز الصدارة المسرحية في مجال التأليف باللغة الألمانية، وكذلك في مجال الترجمة والتمثيل بهذه اللغة أيضًا. وكان عزيز ضومط قد بدأ تأليف المسرحيات، إلى جانب أعمال أدبية أخرى منذ وقت مبكر من أوائل القرن الماضي، واستمر في الإبداع الأدبي باللغة الألمانية حتى نهاية النصف الأوّل من ذلك القرن.

وتذكر المصادر التاريخية في هذا الخصوص أنه بفضل الترجمة عرفت البلدان الأوروبية بالآداب العربية. وان بعض المثقفين أخذوا ينتجون آدابًا باللغات الأجنبية. ومع أنه لم تسمع بهم شعوبهم، فإنهم أخذوا شهرة أدبية ومكانة ثقافية رفيعة في البلدان الأجنبية التي كانوا يقيمون فيها. وقد «كان هناك شاب شرقي عربي يكاد وطنه يجهل شخصيته بينما دوائر برلين الأدبية ومسارحها التمثيلية تتغنى بعبقريته... وقد بذل جهدًا كبيرًا في سبيل الأدب العربي في أنحاء ألمانيا. فوضع الروايات التمثيلية الحافلة بمآثر العرب، وقام

بالكتابة في صحف ألمانيا عن التراث العربي، وبإنشاد الشعر العربي في الأندية الألمانية.. وكان ذلك هو الشاب الفلسطيني عزيز ضومط.. وآخر رواية وضعها كانت «والي عكا»، وقد مثلت لأول مرة على مسرح بلدية شترالسون، فنالت إستحسانًا كبيرًا.. وفي هذا السياق يمكن القول أيضًا إن الأديب خليل بيدس قد نقل إلى الروسية عن طريق الترجمة رواية «المملوك الشارد» للأديب جورجي زيدان..»[٨].

إنّ المكانة المرموقة التي أصبح المسرح والعاملون فيه يحتلونها في المجتمع وخصوصًا لدى فئات واسعة من الطبقة البورجوازية، وأوساط كثيرة من الأرستقراطية الفلسطينية وجمهرة كبيرة من المثقفين ومدراء المدارس والمعاهد وأساتذتها، قد شجّعت الكثيرين على الانخراط في العمل المسرحي والاهتمام به ورعايته. «وهذا الأمر مكّن المرأة أخيرًا من المشاركة في الحركة المسرحية بما في ذلك الأدوار التمثيلية إلى جانب الرجل على خشبة المسرح. وقد أبدعت المرأة في أداء هذا الدور، فتأهلت بسبب ذلك بعض النساء من أمثال: أسماء خوري وثريا أيوب لحمل لقب ممثلة مسرحية بجدارة»[٩].

وإذا كان الفلسطينيون، بفضل الترجمة الأدبية والمسرحية، قد أخذوا يعرفون إسم شكسبير كروائي إنجليزي، فإن هذه المعرفة قد حققت لهم ظهور فنانين مسرحيين فلسطينيين ومعرفة الجمهور الفلسطيني لهم بعد أن قاموا بتمثيل مسرحيات شكسبير بإجادة واحترفوا التمثيل والانتماء إلى مهن الحركة المسرحية. وكان من بين أشهرهم في مرحلة التأسيس المترجم الأديب فطانيوس عبده، والمخرج الأديب جميل الياس خوري، والفنان الممثل إسكندر أيوب[١٠].

لقد كانت المسرحيات الفلسطينية السردية منها والشعرية، سواء كانت مؤلفة أو مقتبسة بتصرف أم مترجمة، تعالج المشكلات الإجتماعية والسياسية التي تعاني منها البلاد ويرزح تحت وطأتها المجتمع الفلسطيني. وكانت المسرحيات تتناول الموضوعات التاريخية والوطنية أيضًا. وتهدف إلى حثّ الأجيال على المحافظة على التراث الوطني والعربي، وغالبًا ما كان على رأس أولويات استهداف المسرحيات تحليل الأوضاع التي ألمّت بفلسطين وتقديم رؤى لمعالجتها.

وتشير معطيات المصادر الأدبية إلى أنّ إتسام العمل المسرحي منذ وقت مبكّر بحمل هموم الناس السياسية والإجتماعية والإنخراط في الفعل الجمعي من أجل حلّها أو مواجهة تفاعلاتها، جعلت المسرح الفلسطيني يحدّد ومنذ بداياته رسالته الوطنية باعتباره جزءًا من حركة الشعب الكفاحية، وبذلك فقد اكتسب المسرح المواصفات التي جعلت لون هويته وطنيًا واجتماعيًا ملتزمًا.

لقد اشتغل الفلسطينيون في المسرح كثيرًا، وكان هاجسهم إقامة حركة مسرحية نشيطة ودؤوبة، وكذلك تشييد صرح مسرحي عظيم. ولكن ربما كان طغيان الاهتمام السياسي على الاهتمام الثقافي، قد منع تحقق مثل ذلك. حيث تركّزت جلّ الجهود على مقاومة الهجرة الصهيونية إلى أرض فلسطين ومقاومة الإحتلال البريطاني الذي تصادفت بدايته مع الشروع في الخطوة الأولى من طريق الحركة المسرحية. وانصرف العديد من المثقفين والأدباء للمشاركة في الحركة الوطنية بشكل رئيس، وهو الأمر الذي كانت له تأثيراته السلبية على مشاركة الثقافي التخصصية في مجالات الأدب بما فيها المسرح.. وبرغم كل ذلك يمكننا القول إنه اذا كان قيام فرق البدايات المسرحية بترجمة المسرحيات الاجنبية وتمثيل هذه الفرق والفرق المدرسية لها مسرحيًا قد وضع حجر الأساس للمعارف الفلسطينية عن المسرح، وإلى ظهور كتّاب مسرحيين، وممثلين ومخرجين مسرحيين، ومشتغلين بالمسرح، فإن ذلك قد مثّل المنطلق لتطوُّر المسرح وللحركة المسرحية الفلسطينية بكل تنويعات العمل الإختصاصية فيها في المراحل اللاّحقة. وهو يعتبر جذر الأساس للحياة المسرحية المتصل بأرومة نشوء الثقافة الفلسطينية.

هوامش

١ أنظر: راعي (ال)، علي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠، ص ٥٤-٥٨.

٢ أنظر: تميمي (ال)، محمد رفيق وبهجت، محمد، ولاية بيروت / القسم الجنوبي، ج ١، ط ٢، دار صادر، بيروت ١٩٨١، ص ٩٩-١٠٠، وص ٢٣٧-٢٣٨.

٣ أنظر: اسد (ال)، ناصر الدين، و خالدي (ال)، محمد روحي، رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، المطبعة العالمية، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٠-١٢.

٤ أنظر: الموسوعة الفلسطينية، المجلد الأول / القسم العام، هيئة الموسوعة الفلسطينية، بيروت ١٩٨٤، ص ٥٧٤-٥٧٥.

٥ أنظر: مقدسي (ال)، انيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٠، ص ٢٤٧-٢٦٣.

٦ أنظر: سليمان، محمد، تاريخ نشوء الثقافة الفلسطينية (١٨٦٤-١٩٢٢)، مخطوطة قيد النشر، ص ٤١٢-٤١٨.

٧ أنظر: تميمي (ال)، محمد رفيق، و بهجت، محمد، ولاية بيروت /القسم الجنوبي، مصدر سابق، ص ٢٠-٣١.

٨ أنظر: ياغي، عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٨، ص ١٠٤-١٠٥ و١٠٩.

٩ سليمان، محمد، تاريخ نشوء الثقافة الفلسطينية، مصدر سابق، ص ٤١٦.

١٠ أنظر: سليمان، محمد، تاريخ نشوء الثقافة الفلسطينية، مصدر سابق، ص ٤١٨.

باحث فلسطيني مقيم في رام الله/ فلسطين

محمد خليل

المقامة المضيرية: توظيف الأدبي في الاجتماعي والسياسي

ظاهرة اجتماعية فنية

رغم كثرة الدراسات التي تناولت «المقامة المضيرية»(١) فإن هذه المقامة، كما يبدو، ما زالت تستهوي الباحث أو الدارس، كي يجيل النظر في جوانبها المختلفة المرة تلو المرة.

تكشف «المقامة المضيرية» عما يشبه أن يكون وثيقة أدبية اجتماعية حقيقية، يقدّم بديع الزمان الهمذاني (ت ٣٩٨ هـ)(٢) من خلالها عملاً فنيًا متكاملاً، شكلاً ومضمونًا، بما تشتمل عليه من إطارات ثلاثة تلاقت معًا: الأدبي والاجتماعي والسياسي، كما سوف نوضح لاحقًا، وإن يكن ثمة من يعتقد «أن هدف الهمذاني الثلاثي كان أن يسلّي، وأن يمتّع، وأن يعلّم»(٣) فحسب، على أنه من نافل القول: إن المتعة يمكن أن تتوافر للقارئ، في التسلية والتعلّم سواء بسواء، كتحصيل حاصل.

وتأسيسًا على هذا الفهم، يمكننا القول: إن أدب «المقامات» ومنذ أن ظهر في النثر العربي، لم يظهر لغرض أدبي مجرّد. كما اعتقد، للوهلة الأولى، بعض الكتّاب من العرب، وغير العرب، ممن اقتفوا أثرهم وحذوا حذوهم خطأً، بأن اللغة في «المقامات» كانت غاية مقصودة بذاتها، سيّما إنها جاءت في المقام الاول وعلى حساب المعنى، ليصبح التركيز فيها على الأسلوب لا على المضمون. يقول ابن الطقطقى: «إذ المقامات لا يستفاد منها سوى التمرّن على الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر»(٤). فما كان من شوقي ضيف إلا ان تلقف الراي ذاته، من دون زيادة او نقصان، إذ قال: «وكان هم بديع الزمان الاول أن يجمع في كل مقامة من مقاماته طائفة من الأساليب البلاغية المصنّعة التي تعتمد على السجع والبديع، وإنه ليسرف في تحميل كل مقامة باوسع طاقة ممكنة من الزخرف والزينة والتنميق، ومن ثم انصرف عن الموضوع إلى الأسلوب، وذهب يجمّله ويرصّعه فنونًا من التجميل والترصيع، فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله، حتى تستوي له طُرَف إنشائية بليغة تروع معاصريه»(٥) ومن التدقيق فيما أشار إليه ابن الطقطقى، واستقراء

كلماته تلك، نلحظ أنها وردت في سياق مفاضلة أجراها بين مؤلّفه المذكور ومؤلفات سواه من الكتّاب، فامتدح بضاعته.

وكان من الطبيعي أن يتأثر غير كاتب، عربي أو غربي، بمثل تلك الآراء ومثال ذلك «سوف يُفهم بيسر أن البليغ والراوي يقدّمان فقط ليعطيا أُسلوب التاليف حيوية، وأن هدف المؤلف هو أن يعرض فصاحته، وقدرته الشعرية، ومعرفته، ومشهد المقامة، إن كان يمكن تسميته بذلك، غير مهم، والمغامرة المروية تافهة، والأسلوب هو الكل في الكل»[٦].

وثمة رأي لافت للنظر، تجدر الإشارة إليه، مغاير تمامًا لمثل تلك الآراء المتشابهة، والتي لا ترى في «المقامات» سوى فن شكلي، الهدف منه إظهار المقدرة البلاغية والتضلّع من اللغة فحسب، إذ هنالك «علاقة غير مقنعة لحظها النقاد بين فقر المضمون في مقابلة إتقان زائد للاسلوب»[٧] ثم تنبّه الكاتب إلى أن الرأي ذاته يتكرر لدى غالبية المؤلفين، وأخذ عليهم عدم إخضاع القضايا الادبية المطروحة، للبحث العلمي والمناقشة، فقال: «ولكن هناك أيضًا قضية أكثر جدية تستحق انتباهنا. فجميع المؤلفين المذكورين يقولون الشيء نفسه أساسًا، والأمر كذلك إلى حد انه من الصعب تجنّب الانطباع بانهم يكررون معلومات مقبولة، بدلاً من التعامل شخصيًا مع الاعمال موضوع البحث»[٨].

وبالنظر إلى مجمل تلك الآراء، لم يتردد الكاتب في رفضها فحسب، إنما يرمي أصحابها بقلة الخبرة والقصور: «ما تكشف عنه المقولات المذكورة أعلاه هو بالفعل نقص ما في خبرة أصحابها للتعامل مع قضايا أدبية، وهي في الواقع دالّة على أعراض ضعف واسع الانتشار في حقل دراسات الأدب العربي هذه الأيام»[٩].

فكان من الضروري النظر إلى «المقامات» ليس بمعزل عن سياقاتها الاجتماعية والتاريخية التي أفرزتها، ومدى ارتباطها بمجتمعها وعصرها من الوجهة الزمكانية، وهي نتيجة تقرُّها جدلية العلاقة القائمة ما بين الأدب والمجتمع. فالأدب قبل كل شيء لا يحدث إلاّ في سياق اجتماعي. وقد دفع ذلك حسين مروّة إلى التقرير بأن أدب «المقامات» نشأ أوّل ما نشأ ظاهرةً اجتماعيةً وفنيةً، فقال: «إن نشوء فن المقامات على يد بديع الزمان الهمذاني، في الثلث الأخير من القرن الرابع الهجري، إنما كان ظاهرةً اجتماعيةً فنيةً ديالكتيكيةً، لا ظاهرةً لغويةً ميكانيكيةً»[١٠].

لقد أدّت المتغيّرات الاجتماعية والتحولات السياسية التي أصابت عصَب الحياة وفي مختلف جوانبها، من المجتمع العباسي في القرن الرابع الهجري، إلى إحداث انقلاب هائل في حياة ذلك المجتمع، كافته وخاصته سواءً بسواء. فتغيّرت أساليب الحياة وطرق المعاش، وبدأت تطفو على السطح أنماط سلوكية طبقية ظاهرة للعيان، لأفراد وجماعات، فكان من

الطبيعي أن ينعكس ذلك كله في أدبيّات تلك المرحلة، والأدب مرآة عصره. فبدأت الصنعة والزخرفة والتنميق تطال حتى اللغة والأدب، تمامًا كما هو حال العصر والحكام والبلاط في الترف والزخرفة والزينة، ولا سيّما بغداد، حاضرة الدولة العباسية، حتى أصبحت الزخرفة اللفظية مظهرًا أدبيًا يُعتدّ به تمامًا كما يُعتدّ بمظاهر الترف والبذخ والزخرفة في الحياة.

كانت إحدى أهم نتائج الانقلاب في المجتمع العباسي: حياة حافلة بالمتناقضات والمفارقات، مما أدى إلى مضاعفة الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي بدات تطفو على هامش المجتمع العباسي، وقد كان أبرزها على الإطلاق: التناقض الصارخ في مستويات الحياة، ما بين الطبقة الخاصة والطبقة العامة، إذ ظهر جليًا ترف فاحش وفقر مدقع وانتشار للفساد، في مقابل تقدم علمي وحضاريّ باهر، وسلطة مركزية ضعيفة وأمن مفتقد. وكان أن نجم عن ذلك أيضًا، شرخ عميق في شرائح المجتمع العباسي الذي أصبح منقسمًا على نفسه. هذه القضايا سرعان ما استحوذت على الكتابة إلى جانب القضايا الأدبية. لذلك نستبعد، في ضوء تلك التحولات، أن يعرض «بديع الزمان» كشحًا عن مثل تلك القضايا، ولا يكون همّه الأوحد، سوى الزخرفة البديعية والمظاهر الشكلية فحسب. لقد استمد «بديع الزمان» مقاماته تلك من وحي المجتمع، سواء الذي عاصره وعاش فيه، أو حتى ذلك الذي سبقه.

وجاءت تلك الدعوة المبطنة، من جانبه، إلى الإصلاح الاجتماعي الذي يقود بالضرورة إلى الإصلاح السياسي على شكل مقامة في أسلوب فني رشيق وجذاب. يقول إحسان عباس: «إن غايته الأولى – في إطار المقامة – هو النقد الاجتماعي وكل ما يجيء بعد ذلك، فإنما هو مكمّل للموضوع الأساسي أو هوامش تحلية على جوانبه»[11].

أما الإعتقاد بأن «المقامات» جاءت لغايات اللغة والصياغة الأسلوبية فحسب فإنما يجانب الصواب. وقد عدّ حسين مروّة مثل هذا الرأي في أدب «المقامات» ظلمًا ما بعده ظلم، إذ قال: «في ظنّي، أن لا ظلم يصيب الأدب والفن، كمثل القول بأن كاتبًا أنشأ تلك الفصول الزاخرة بالحياة والحركة والصور الإنسانية المتنوعة، إنما أنشأها للعبث اللغوي والصيغة الإنشائية ليس غير!..»[12].

ومما يعزّز من هذا التوجه، أن النثر العربي حال نشوء «المقامات» كان قد قطع شوطًا مشهودًا، على طريق تأصيل الكتابة النثرية وتقعيد أصولها وترسيخ أقدامها، وهو يسير في تطور مطّرد إلى أن وصل درجة الاكتمال أو كاد، لا سيّما وفق ما رسمه وخطّه كتّاب الرسائل والدواوين مثال ذلك: عبد الحميد الكاتب (ت ١٣٢ هـ) وابن المقفع (ت ١٤٢

هـ) والجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وآخرون سواهم. وما أن ظهر «البديع» في عصره، القرن الرابع الهجري، حتى كان النثر العربي قد بلغ ذروة التطور على عهد ابن العميد (ت ٣٦٠ هـ) ومع ذلك سرعان ما سطع نجمه، وبرع في فن الصنعة، ليصبح مضرب الأمثال. يقول إحسان عباس في المقامة «المضيرية» على وجه الخصوص: «وقد كانت المقامة المضيرية من أكثر المقامات تأثيرًا في من جاء بعد البديع»[١٣]. ناهيك بما حصل من هبوط وتراجع في مكانة الشعر، الأمر الذي أدى بشكل تلقائي إلى علو شأن النثر وبضمنه أيضًا المقامة. وأصبح النثر آنذاك، أقوى المنافسين للشعر، لا بل ربما نحّاه جانبًا ليحل مكانه: «وما من ريب في أن هذه الحال دفعت الكتّاب إلى أن يصلوا بنثرهم وتنميقه إلى مرتبة تكاد ترفع الحواجز بينه وبين الشعر، فهو نثر منظوم أو هو شعر منثور»[١٤].

ويحسب المرء أنه لم يكن همّ البديع الأوحد، الزخرفة البديعية والمظاهر الشكلية فحسب، كما يظن للوهلة الأولى. وإن يكن البديع، في هذا المضمار، غير مسبوق في التفنُّن الشكلي والتصنيع[١٥] من محسّنات لفظية أو معنوية، حتى اشتهر بلقبه المعروف «بديع الزمان» وأصبح مدرسة قائمة بذاتها، حيث عبّرت كذلك عن ظروف اجتماعية وسياسية.

الإطار الأدبي

تعتمد المقامة المضيرية أسلوب الإسترجاع، إذ تبدأ بمشهد افتتاحي، ينقل القارئ مباشرة إلى المشهد الحدثي الذي يستمر إلى النهاية.

منذ البداية يخبرنا الراوية «عيسى بن هشام» أن البطل «أبو الفتح الإسكندري» رجل حُجّة في اللغة العربية، فهي طوع إرادته، ورهن إشارته، قال: «رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه» (ص ١٠٤). فإذا علمنا أن «البلاغة في المعاني والفصاحة في الألفاظ، ويُستدلّ بقولهم معنى بليغ ولفظ فصيح»[١٦] أدركنا أنه قد جُمع إلى فصاحة الألفاظ بلاغة المعاني، ومتى تحققت هذه الخاصّية، استجابت له كل واحدة منهما متى دعاها، وأطاعته فلا تعصى له أمرًا. لقد تجلّت قدرة «بديع الزمان» الإبداعية في فصاحته أولاً، وبلاغته ثانيًا، في لغة تكشف عن تآلف اللفظ والمعنى، فالألفاظ أوعية المعاني. وجاءت هذه اللغة مسجوعة، لكنه لم يتقيّد فيها بالسجع تقيدًا مطلقًا، كقوله: «وبحياتي عليك لا اشتريت الحلق إلا منه فليس يبيع إلا الأعلاق» (ص ١٠٩)، وهي لغة جزلة تنساب انسيابًا، بأسلوب أداء فني، يتّسم بالبراعة، قال: «.. فقدمت إلينا مضيرة تثني على الحضارة، وتترجرج في الغضارة.. في قصعة يزلّ عنها الطرف، ويموج فيها

الظرف، فلما أخذت من الخوان مكانها ومن القلوب أوطانها.. ورفعناها فارتفعت معها القلوب وسافرت خلفها العيون، وتحلّبت لها الأفواه، وتلمّظت لها الشفاه، واتّقدت لها الأكباد، ومضى في إثرها الفؤاد» (ص ١٠٥). وهي، إلى ذلك، لغة تكاد تخلو من أي حشو أو أي تعقيد لفظي «ولو وقفنا عند مطلع المقامة لأدركنا أول وهلة أن اللغة المسجوعة لم تأت متكلفة متوعّرة عسرة، وإنما تؤدي معناها الأساسي بطريقة دقيقة»[١٧]. وهي كذلك لغة تتناسق الألفاظ فيها مع دلالاتها، فجاءت اللغة في خدمة المضمون، لا بل جزءاً لا يتجزأ من المضمون ذاته، يصعب الفصل بينهما لأن «اللغة أو الصياغة هي جزء لا يتجزأ من المضمون ذاته»[١٨]. وهكذا نرى أنه قد حقّق من خلال نسيج تلك المقامة، تطابقاً أو توحّداً ما بين المبنى والمعنى، أو الشكل والمضمون، إلى حد كبير. لغة فيها جمل وتعابير ذات إيقاع حركي متسارع ومتناغم ومؤثّر، تقصر تارةً، ومثال ذلك: «وقمنا فجعل طول الطريق يثني على زوجته، ويفدّيها بمهجته، ويصف حذقها في صنعتها، وتأنقها في طبخها» (ص ١٠٦)، وتطول طوراً، لكنها ذات إيقاع حركيّ بطيء «وهذه الحلقة تراها اشتريتها في سوق الطرائف من عمران الطرائفي بثلاثة دنانير معزّية» (ص ١٠٨)، وكذلك قوله: «وحسبك يا مولاي أني كنت منذ ليال نائماً في البيت مع من فيه إذ قرع علينا الباب» (ص ١١٠–١١١) وأخرى «وإن كنت سمعت بأبي عمران الحصيري فهو عمله، وله ابن يخلفه الآن في حانوته لا يوجد أعلاق الحصر إلا عنده» (ص ١١) ويستخدم السؤال: «كم تقدّر يا مولاي أنفق على كل دار منها؟» (ص ١٠٧) وكذلك «كيف حصّلتها؟ وكم من حيلة احتلتها، حتى عقدتها؟» (ص ١٠٩) وليأتي التعجب على نوعين «ما أكبر هذا الغلط!» (ص١٠٧) و«لله در ذلك الرجل!» (ص ١٠٨) وكذلك القسم «أنفقت والله عليها فوق الطاقة» (ص ١٠٧) و«بحياتي لا استعنت إلا به على مثله» (ص ١٠٨) و«بالله دوّرها، ثم انقرها وأبصرها» (ص ١٠٨) والإخبار «اشتريت هذا الحصير في المناداة، وقد أخرج من دور آل الفرات، وقت المصادرات، وزمن الغارات» (ص ١١١) و«.. اشتريته [الإبريق] والله عام المجاعة» (ص ١١٣). لكن السجع أشدّها تماهياً مع لغة المقامة، فالسجع طاقة إيقاعية داخلية، تنمّي الحركية في المقامة وتدفعها في تصاعد درامي لتبلغ الأحداث ذروتها ومؤذنة بتسارع نحو النهاية. وقد جاءت تلك اللغة لتكشف عن معان وأفكار تلامس ذهن القارىء ووجدانه، مع ما يرافقها من حركية فنية عارمة، تطغى على أجواء المقامة، حتى إنه ليشدّ القارىء وكل متلق، جاعلاً منه متفاعلاً معه لا منفعلاً حسب، حتى جعل أحدهم يقول: «إن المقامة المضيرية عمل فني متقن الصنعة من الطراز الأول. ولعلها المقامة الوحيدة الأكثر تميُّزاً في المجموعة؛ فهي المقامة التي

يحقق فيها تصوير الشخصية مستوىً عاليًا من التفوّق، والتي تُجمع فيها بمهارة كل العناصر التي لحظناها في المقامات، في أداء رائع. وباختصار، فهي رائعة المؤلف، كما قد أشار غير مترجم وغير باحث»[19] ويرى آخر أنها تشكّل «ذروة الهمذاني الفنية»[20]. وهذا يبرز المقامة «المضيرية» من حيث المستوى التعبيري، إلى جانب المستوى التصويري.

ولعل أبرز ما في المقامة، ذلك التاجر الوصولي، وقد أطلق عليه مونرو البطل المضاد anti-hero[21]. أي «المجرد من صفات البطولة. ويمتاز عادة بدناءة النفس والجبن وعدم التقيّد بالمثل العليا؛ سواء أكان ذلك عن وعي أم عن غير وعي»[22]. فجعلت تلك الشخصية أكثر ما تكون شبهًا بالحياة، وتصبح هي محور الأحداث في المقامة، وكل فعل فيها لا يصدر إلا عن تلك الشخصية ولا يرجع إلا إليها.

ونذكر مثالاً على ذلك، سرڤانتس، الأديب الإسباني، حين سخر، بالطريقة ذاتها، في مؤلّفه «دون كيشوت» من فارس القرون الوسطى.

وتشتمل المقامة على حدثين رئيسين، الحدث الإطار Framed-episode (وليمة في البصرة) والثاني: الحدث المُقحم Enframed-episode (وليمة في بغداد) وهذا يشير إلى ما يسمّى الاقتران الشرطي في علم النفس[23] وهو اقتران الاستجابة بالمثير، أي أن تصرفات ما مرتبطة بمحفز ما.

فالمقامة «المضيرية» من هذه النواحي، تصلح لأن تكون نواة حقيقية لقصة قصيرة وفقًا للمعايير الفنية الحديثة، سيّما إنها اشتملت على أهم شيء، وهو مضمون قصة ناهيك بالعنوان والعقدة والحل وما إلى ذلك[24]. وقد ذهب د. عبد الرحمن ياغي إلى أبعد من ذلك حين قال في قصة المقامة، إنها أقرب إلى المسرحية «فالقصة فيها حكاية أو نادرة أو فكاهة تعرض على ملأ من الناس.. وفيها عنصر التشويق لمعرفة الخاتمة.. ومن هنا كانت عناصر المسرحية فيها أكثر من عناصر القصة. وفي كل مقامة شبه حرص على وحدة العمل أو الحدث، ووحدة المكان، الذي يجري فيه الحدث، ووحدة الزمان ووحدة البطل، فاتخاذه لهذا الإطار المسرحي، جعل مقاماته تصلح لتكون مسرحيات قصيرة هزلية»[25].

والرأي ذاته نجده عند د. وداد القاضي، التي تحذو حذو ياغي، فتميل أكثر إلى عدّ المقامة أقرب إلى المسرحية منها إلى القصة، على الرغم من أنها ترى ثمة تشابهًا بينها وبين القصة، تقول: «فالملاحظ أن هناك مشابه بين المقامة من ناحية، وبين القصة القصيرة والمسرحية من ناحية أخرى، إذ فيها – مثل ما فيهما – شخصيات متوهمة وحدث يتعقّد ثم ينحل تدريجيًا إلى أن يحدث الانكشاف. ومن وجوه الشبه الإضافية بين المقامة وبين القصة القصيرة أن كليهما من الفنون السردية القصصية، وأن هناك راويًا معيّنًا فيهما يروي أحداثًا

معينة. على أني أرى أن المقامة أقرب إلى الفن الدرامي منها إلى الفن القصصي لأمرين: أولهما وجود جمهور يقوم البطل أمامه بتمثيل دوره وثانيهما أن البطل فيها يظهر لابسًا قناعًا، وفي القناع يكمن قانون هو قانون الدراما»[26]، علمًا بأن من وظيفة القناع ليس التقمُّص فحسب وإنما وظائف أخرى يؤديها «وعمل القناع لا يقتصر على خشبة المسرح حين يضع الممثل على وجهه صورة شخصية أخرى يتنكر بها، بل إنه يتعدى ذلك إلى مختلف أشكال التمثيل: السرد والبلاغة والاحتفالات الكرنفالية كما صورها باختين»[27].

أما د. فهد أبو خضرة، فكان أكثر حذرًا وترددًا في ما يخص الطابع المسرحي لمقامات الهمذاني، فهو حين يشير إلى ظاهرة الانتقال من السرد إلى الحوار ومن الحوار إلى السرد، يؤكد على وجود الطابع المسرحي للمقامات. لكنه سرعان ما يستدرك، ويعد هذا الانتقال، لأجل التلوين في الأداء ليس إلا «أما الانتقال من السرد إلى الحوار ومن الحوار إلى السرد فظاهرة بارزة جدًا في مقامات الهمذاني، لا تخلو منها أية مقامة. ومن المعروف أن الحوار يعطي للعمل الأدبي طابعًا مسرحيًا، ويجعل الحدث حيًا وكأنه يقع أمام عيني السامع أو القارىء. أما السرد فيستعمله المؤلف للتمهيد والعرض والتقرير وإعطاء التفاصيل المطلوبة لتوضيح المشهد. ونحن لا نستطيع أن نؤكد وعي الهمذاني للطابع المسرحي وحيوية الحدث، لأن الشكل المسرحي كان بعيدًا عن الأدب العربي آنذاك، ولكننا نستطيع أن نؤكد بأنه نجح نجاحًا كبيرًا في استعمال هذا الانتقال من أجل التلوين في الأداء»[28].

مما لا شك فيه أن مقامات الهمذاني لا تخلو من ملامح الأدب المسرحي التي تفوق ملامح القصة، ومثال ذلك: الجمهور والممثل الجوّال، ومشاهد الحوار والسرد، والحركة، وتصاعد الحدث بشكل درامي، وأُسلوب مسرحي وأقنعة الشخصيات، والصدمة الذهنية أو العاطفية، ناهيك بالوحدات الثلاث التي ذكرها أرسطو في كتاب «الشعر»؛ وحدة الحدث، ووحدة الزمن، ووحدة المكان. يؤكد تلك الحقيقة ما أشار إليه الهمذاني نفسه في مقامة أخرى «.. فأداني السير إلى رقعة فسيحة من البلد، وإذا هناك قوم مجتمعون على رجل يستمعون إليه، وهو يخبط الأرض بعصًا على إيقاع لا يختلف، وعلمت أن مع الإيقاع لحنًا، ولم أبعد لأنال من السماع حظًا، أو أسمع من الفصيح لفظًا فما زلت بالنظارة أزحم هذا، وأدفع ذاك حتى وصلت إلى الرجل»[29].

ونكاد تجمع المصادر المختلفة أن من أبرز سمات العمل المسرحي ومقوماته الأساسية: النص، والجمهور، والممثل، والمكان، وبعضهم أدخل الموسيقى وجعلها من تلك

المقومات[٣٠] وقد تحققت هذه العناصر كافة، في المقامة المذكورة آنفًا.

وذكر د. أبو خضرة، بأن «الشكل المسرحي كان بعيداً عن الأدب العربي آنذاك»، لكنه لم يتوسع. إن عدم ذكر هذا اللون الادبي، «المسرحية»، بالاسم صراحة في أدبيات العرب، لا يعني بالضرورة نفي وجوده. ذلك لأن الكتب المترجمة إلى اللغة العربية، قد أصبحت في متناول الأيدي منذ وقت مبكر، لا سيّما بعد أن بلغت حركة الترجمة إلى العربية أوجها على عهد الخليفة العباسي المأمون (١٩٨–٢١٨هـ)[٣١]. ومن بين تلك الكتب كتاب أرسطوطاليس «فنّ الشعر» نقله أبو بشر متّى بن يونس القنائي (ت في بغداد ٣٢٨هـ) من السريانية إلى العربية، وإن كان من المرجّح وجود من سبقه إلى ترجمة هذا الكتاب[٣٢]. وفيه نجد أن أرسطو يتكلّم بوضوح في اللون المسرحي ويحدد عناصره.

ولا يعدم المرء بعض المظاهر التمثيلية في وقت مبكّر حتى على عهد الرسول (ص) وذلك حين زاره وفد من الحبشة، فإننا نقرأ الآتي: «.. قالت عائشة والله لقد رأيت رسول الله صلّى الله عليه وسلّم يقوم على باب حجرتي، والحبشة يلعبون بحرابهم في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلّم، يسترني بردائه كي أنظر إلى لعبهم»[٣٣].

كما أن وجود بعض المؤلفات العربية التي يغلب عليها الطابع المسرحي، والقريبة على عهد الهمذاني (٣٥٨–٣٩٨هـ)، يجعل المرء يكاد يجزم بأن هذا اللون «الأدب المسرحي» كان معروفًا ورائجًا لدى أدباء وكتّاب ذلك العصر، لكن ربّما بصورة غير مكتملة. من تلك المؤلفات، على سبيل المثال: «رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد» (٣٨٢–٤٢٦هـ) و«رسالة الغفران لأبي العلاء المعري» (٣٦٣–٤٤٩هـ). ويبدو أن كلا المؤلفين قد استقى معرفته بحقيقة «الرؤية الأخرى» من مؤلف سابق ربما يكون «كتاب المعراج» للواعظ أبي الحسن أحمد بن عبد الله بن محمد البكري البصري[٣٤] والذي يستمدّ بدوره تلك «الرؤية» من قصة الإسراء والمعراج المعروفة.

أما «التلوين في الأداء» كظاهرة أسلوبية، في مقامات الهمذاني، كما يسمّيه د. فهد أبو خضرة، أو التنويع، فكان وما زال من السمات الاساسية للادب المسرحي[٣٥]. على أنه لم يقتصر على الأداء فحسب، بل نجده أيضًا في الأدوار التي كان يتقلّدها كل من الراوية والبطل سواء بسواء، وإن كان أبو الفتح أكثر تلونًا وتنوعًا، ولهذا السبب يمكن القول إن «كل مقامة هي مسرحة لتحوّل، ولدور ثيمائي»[٣٦].

الإطار الاجتماعي

يفرد «بديع الزمان» مقامة كاملة، للحديث في الطبقة الوسطى، طبقة التجار، إحدى

أهم الطبقات، التي تأتي في المرتبة الثانية بعد العلماء في الدولة العباسية، كظاهرة اجتماعية في المجتمع العباسي من القرن الرابع الهجري[٣٧] كما تمثلها في واحد من هؤلاء التجار، وأوردها في ثنايا المقامة، يقول: «وحضرنا معه دعوة بعض التجار» (ص ١٠٤) و«دعاني بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد» (ص ١٠٦) و«ثم لا يسكنها غير التجار» (ص ١٠٧) و«وإنما حدثتك بهذا الحديث لتعلم سعادة جدي في التجارة» (ص ١١١) و«وقال التاجر: بالله من اشتراه؟» (ص ١١٢). ويمكن أن يشكّل هذا التاجر نموذجًا لتلك الطبقة، وهو الذي يؤدي الدور الرئيسي في صنع الأحداث وتحريكها، وقد عمد «بديع الزمان» إلى فعل ذلك على شكل تصوير تهكمي يبعث على السخرية والفكاهة[٣٨] مبرزًا التناقض الصارخ بين ظاهر هؤلاء التجار وبين باطنهم أو حقيقة سلوكياتهم وأخلاقهم وحساباتهم وتخطيطهم وتدبيرهم في تعاملهم مع الناس، لأجل تعريتهم وكشفهم على حقيقتهم، يقول دكتور إحسان عباس في المقامة «المضيرية»، «فهي في حقيقتها نقد لاذع لطبقة التجار وأسلوب هذه الطبقة في الحياة»[٣٩].

والمؤلف حين يقتحم هذه الطبقة، عامدًا إلى تصوير فضائحها الاجتماعية والأخلاقية، إنما يكشف عن خبرة وكفاية واقتدار في تصوير الأشياء، ناهيك بموقف الناقد البصير والملتزم. أما أسلوبه فيأتي على شكل توصيفي، من دون أن يقدم الحلول. محاولاً الحديث عن تلك الظاهرة، ملمحًا إلى البواعث الأساسية التي أدت إلى ظهورها، إذ يتناول تلك النوعيات التي ظهرت على هامش المجتمع العباسي، فيشير تلميحًا ومن طرف خفي إلى التكوين الطبقي للمجتمع العباسي، والفساد الذي كان يستشري فيه. ويبدو أن «بديع الزمان» قد ضاق ذرعًا بمثل تلك الأنماط الشخصية والسلوكية التي تفاقمت حتى أصبحت ظاهرة تشبه المرض الاجتماعي. فراعه هذا التدهور في حياة المجتمع الذي ينتمي إليه. فانبرى يعرّض بذلك التاجر (وطبقة التجار التي ينتمي إليها) ويفضح ممارساته، يحدوه الأمل والرغبة في الإصلاح.

ومما يكشف الوضع الذي آلت إليه أحوال الناس، على حقيقته، الشكوى من فساد الزمن وأهله، وهي إحدى السمات الفاشية في ذلك العصر. مثال ذلك أن القاضي التنوخي (ت ٣٨٤هـ) كان شاهدًا على فساد العصر وأهله، إذ قال: «وقضاء الحاجات دون المغارم والأثقال، فما يرفعون به رأسًا ولا ينظرون إليه إلا اختلاسًا، لفساد هذا العصر»[٤٠]. ولشدّ ما راعه تغيُّر طبائع الناس وذهاب الأعراف وازدياد الانحراف قال: «وإن موجبات الطبائع فيه متغيّرة متنقلة، والسنن دارسة متبدلة، والرغبة في التعلُّم معدومة، والهمم باطلة مفقودة»[٤١] وأما المأساة الكبرى في نظره «والاشتغال من العامة بالمعاش قاطع، ومن الرؤساء

بلذاتهم البهيمية مانع»[٤٢].

وبلغ الوضع الاقتصادي، وباللذات المعيشي، كما يبدو، درجة من السوء والتدهور لا تكاد تطاق، حتى أصبح «طلب القوت الذي ليس إليه سبيل إلا ببيع الدين وأخلاق المروءة، وإراقة ماء الوجه، وكدّ البدن [وتجرع الأسى، ومقاساة الحرقة، ومضّ الحرمان] والصبر على الوان والوان»[٤٣]. وكانت النتيجة غلبة الطابع المادي على الناس بعيداً عن قيم الحياة العربية الأصيلة ودينها الحنيف.

ومن حسن الإشارة إلى أسلوب «بديع الزمان»، أنه حين يتحدث عن ذلك التاجر فإنه يأسر القارىء ببراعته وهو يستخدم أسلوب الإسقاط الاجتماعي، مع ما يوفره للقارىء من انتقال سلس بين عوالم شخصية هذا التاجر، بحيث لا يقرر مطلقًا في صفاته الشخصية، ولا يذكرها بشكل مباشر. بل يعمد إلى رصد تلك الظاهرة الاجتماعية من الخارج ليس أكثر. من خلال تصوير تلك الشخصية بكل تحوّلاتها وتقلّباتها وترديها، دون أية محاولة لإدانتها أخلاقيًا أو وصمها بأية أحكام قيمية. لكن على الرغم من ذلك فإن القارىء يستطيع أن يلمح تفاعل المؤلف الوجداني. لقد وصف هذا التاجر بأنه محبّ للمال، وأنه يسخّر لأجل تحصيله كل طاقاته وإمكاناته في الحيلة والتحايل «كيف حصلتها؟ وكم من حيلة احتلتها، حتى عقدتها» (ص ١٠٩). وهو لا يتردد في الاستغلال لاستجلاب المزيد من المال، وغير مراع لحرمة جيرة أو لحق جار: «كان لي جار يكنى أبا سليمان يسكن هذه المحلة وله من المال ما لا يسعه الحزن!! وخلف خلفًا أتلفه بين الخمر والزمر.. فعمدت إلى أثواب لا تنفق تجارتها. والتمس غيرها من الثياب فأحضرته، وسألته أن يجعل داره رهينة لديّ. ووثيقة في يديّ. ففعل، ثم درجته بالمعاملات إلى بيعها حتى حصلت لي بجد صاعد» (ص ١٠٩-١١٠) وكان الأجدر به أن يقف إلى جانب هذا الجار في محنته، ويساعده على تجاوزها.

ولا يعني هذا التاجر محتاج ولا منتاب، حتى لو كانت امرأة، اضطرها عوزها أن تطرق بابه في منتصف الليل، لتعرض عليه حليتها للبيع «وحسبك يا مولاي أني كنت منذ ليال نائمًا في البيت مع من فيه إذ قُرع علينا الباب. فقلت: من الطارق المنتاب؟ فإذا امرأة معها عقد لآل. في جلدة ماء ورقة آل تعرضه للبيع. فأخذته منها إخذة خلس. واشتريته بثمن بخس» (ص ١١٠-١١١). هذا التاجر لا يقيم وزنًا لأخلاق ولا مروءة. فالمرأة التي تطرق بابه في منتصف الليل، والناس نيام، وتعرض حليتها للبيع، ما كان لها أن تفعل ذلك، لولا أنها في مسيس الحاجة. لكنه لم ينتظر أو يفكر قليلاً، لأنها فرصة سانحة قد لا تتكرر كل يوم. وأسرع إلى شراء عقدها بأبخس ثمن.

ولا يهمه شيء أو يعنيه سوى مصلحته، واقتناص الفرص السانحة، يقول: «اشتريت هذا الحصير في المناداة. وقت المصادرات وزمن الغارات» (ص ١١١). إنه لا يتردد للحظة في التفاخر والمباهاة، باقتناء ممتلكات الآخرين، حتى بعد نكبتهم ومصادرة ممتلكاتهم.

وبينما الناس تبيع أشياءها أو بعضها اضطرارًا، لأجل توفير أقواتها في عام المجاعة، كي تقيم أودها وتسد رمقها، نجد هذا التاجر، على العكس تمامًا، يشتري أشياء ثمينة ولا يتأثر، يقول «اشتريته [الإبريق] والله عام المجاعة»[٤٤] (ص١١٣) وهذا يدلّ على إهمال الطبقة العامة، من قبل النظام القائم، والاهتمام بالطبقة الخاصة فحسب.

والخلاصة أن تلك الشخصية، كما يصوّرها «بديع الزمان» من خلال سلوكياتها، تجعل القارىء مقتنعًا تمامًا بحقيقة هذا التاجر الوصولي والمخادع، الذي لا يحفظ عهدًا ولا إلاً، ولا يراعي قيمًا ولا عرفًا، في سبيل الغنى والإثراء، وهذا يؤكد «أن أدب البيكاريسك معنيٌ بشدة بسبر التناقض بين المظهر والحقيقة على كل المستويات»[٤٥]. وفيه يتناول الكاتب، كما تابعنا «شخصية أساسية خلال سلسلة متتابعة من المشاهد.. ومن خلالها يقدم الكاتب نوعًا من المعلومات، كما يرسم صورة للمجتمع»[٤٦] بأسلوب تطغى عليه الواقعية. وإن البطل ليبدو منفصلاً عن مجتمعه، فهو غريزي الإحساس بالاشياء، نفعي النظرة والحكم، لكل ما تقع عليه عيناه أو تطاله يداه.

وحين يرسم «البديع» ملامح تلك الشخصية، نراه لا يعمد إلى التقرير إنما إلى التصوير، والتقرير كأسلوب هو عكس التصوير. وحين يصوّر شخصية التاجر على أنه غريب الأطوار Grotesque فإنه يصل حدّ الشذوذ (حديثه عن زوجته، وقصة سراويلها، وكنيفه الذي يضاهي ربيعي الأمير وخريفه، لدرجة أن الضيف يتمنّى أن يأكل فيه، وعرضه لغلامه، وكشفه عن أعضاء من جسمه) تصرفات هي مصدر الأُسلوب التهكُّميّ الساخر، حتى يستثير فينا الضحك المرير، وهو ما يذكرنا بالمثل المعروف «شرّ البلية ما يضحك».

منذ البداية، يلمح «أبو الفتح الإسكندري» إلى أن دعوة التاجر له كانت موضع الشبهة، ومثارًا للشكّ، لكثرة ما ألحّ عليه، يقول «ولزمني ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم» (ص ١٠٦)[٤٧]. وبالفعل ما خشيه وقع. فلو كان المضيف عازمًا حقًا على إطعام ضيفه مضيرة، لكان بادره بها فور وصولهما المنزل، أو قبل بدء رحلة الحديث، أو في الموعد المحدد على أكثر تقدير. لكن فيما بعد، اتضح أن تلك المضيرة لم تكن سوى وسيلة للعرض ليس إلا، استخدمها التاجر ليتظاهر بالثراء والمفاخرة بمقتنياته والطرق التي استخدمها لأجل تحصيلها.

ويمهّد «بديع الزمان» الأجواء قبيل بدء «أبو الفتح الإسكندري» بعرض قصته مع

المضيرة، بأن ينوّه بها ويعلي من شأنها قائلاً: «وتشهد لمعاوية رحمه الله بالإمامة» (ص ١٠٤) كانت المضيرة تميّز بلاط معاوية، وهو «أول من تُخِذت له المضيرة»[48] وعليه فإن الإشارة إلى المضيرة في هذا السياق، إنما للتشبّه بصاحبها معاوية. أي أن هذا اللون من الطعام «المضيرة» طعام ملوكيّ، كان يقدم على مائدة معاوية بن أبي سفيان. وبالتالي فإن هذا التاجر يفاخر بأنه يقدّم طعامًا شبيهًا بما كان يقدم على مائدة معاوية. إنه طعام الخاصة.

وبينما كان المضيف (التاجر) يصطحب ضيفه (أبو الفتح الإسكندري) بدأ التاجر في الطريق حديثه عن زوجته، متباهيًا بها ومفاخرًا بفضائلها. وهكذا استمر في حديثه حتى ضجر «أبو الفتح الإسكندري» فاضطر إلى التعليق قائلاً: «وصدعني بصفات زوجته حتى انتهينا إلى محلته» (ص ١٠٧). ولا يخلو نقد «بديع الزمان» الاجتماعي من التهكّم والسخرية اللاذعة، وقد عرّض التاجر نفسه وزوجته للسخرية، وهو يحدث عن القماش الذي استخدم في صنع سراويلها، نوعه وجودته وكميته، إذ يقول: «وهذا المنديل سلني عن قصته. فهو نسج جرجان. وعمل أرجان. وقع إليّ فاشتريته فاتخذت امرأتي بعضه سراويلاً واتخذت بعضه منديلاً. دخل في سراويلها عشرون ذراعًا» (ص ١١٤). ثم انتقل للحديث عن داره، مفاخرًا بموقعها وتكلفتها، وراح يعدد أشياءه ومقتنياته ويتحدث عنها، من حيث نوعيتها وجودتها وتاريخها، ومن أين اقتناها وكيف حصّلها واشتراها، وأخذ التاجر يستطرد من موضوع إلى آخر، وهو يغالي تارة بالمفاخرة، وطورًا بالكذب، حتى «قال أبو الفتح: فجاشت نفسي وقلت: قد بقي الخيز وآلاته. والخُبز وصفاته. والحنطة من أين اشتريت أصلاً.. وبقي الحطب من أين احتطب.. وبقي الخبّاز.. وبقيت السكرجات.. وبقي النقل.. وبقيت المضيرة كيف اشتري لحمها..» (ص ١١٥-١١٦) فعظم الأمر في نفس الإسكندري حتى قال: «وهذا خطب يطم، وأمر لا يتم» (ص ١١٦) وعلم أن ليس للحديث آخر، وأنه يمكن أن يطول إلى ما لا نهاية، فاستيقن أن لا سبيل إلى الخلاص إلا بالمناص، وبادر إلى الهروب، قال: «فقمت. فقال: أين تريد؟ فقلت: حاجة أقضيها.. وخرجت نحو الباب. وأسرعت في الذهاب، وجعلت أعدو» (ص ١١٦-١١٧) فتبعه المضيف وهو يصيح: «يا أبا الفتح! المضيرة» (ص ١١٧) وظنّ الصبيان في الطرقات أن لقبه المضيرة، فصاحوا صياحه وهم يجرون خلفه، فما كان منه إلا أن رمى أحدهم بحجر، فشج رأسه وأسال دمه، فانقضّ عليه المارة وأمسكوا به حتى أشبعوه لكمًا، ثم أُلقي القبض عليه وأودع السجن، ثم حكم عليه بالسجن مدة عامين كاملين. فما كان منه بعد هذا المصير المشؤوم، إلا أن آل على نفسه ألا يأكل بعدها مضيرة[49].

من الواضح أن الكلام يدور في تاجر «محدث نعمة»، لا يتورّع عن استخدام أية وسيلة وحيلة في سبيل تحقيق غايته في الربح والثراء، فالغاية عنده تبرر الوسيلة. فكل شيء من منظوره مسموح أو مباح. لا سيّما في غياب نظام مركزي قوي، يضبط الامور ويراقب سلوكيات المجتمع، أفرادًا وطبقات، ويحافظ على الحقوق والواجبات. في ظل غياب العدالة الاجتماعية التي يجب أن توفرها الدولة، وإطلاق يد التجار في الغش وجمع الأموال، والربح السريع، يدعو «بديع الزمان» بشكل مبطن إلى الإصلاح الاجتماعي. وقد راعه أن تترك الحياة الاقتصادية نهبة للتجار. وهذا الوضع يدلّ على فساد الحياة الاقتصادية. فجاء «بديع الزمان» من خلال المقامة «المضيرية» يدعو إلى الإصلاح الاجتماعي. وبطبيعة الحال انه إذا كان ينتقد الواقع الاجتماعي ويدعو إلى إصلاحه فإنه ينتقد الواقع السياسي ويدعو إلى إصلاحه كذلك.

الإطار السياسي

يلمح «بديع الزمان» إلى بعض جوانب الحياة السياسية من تلك المرحلة، أو مراحل سبقتها. إن ذكر معاوية في سياق «المضيرة» التي تشهد له بالإمامة يحتمل الكلام فيه غير وجه؛ الأول: يريد المؤلف أن يعلي من شأن هذا اللون من الطعام، وأن «المضيرة» من مأكولات معاوية المشتهاة «وهو [معاوية] أول من عقد المضيرة»[٥٠] أي أنها طعام أكابر القوم، لا بل إنها طعام الملوك (أتينا على ذكره في البعد الاجتماعي). أما الآخر، ففيه غمز وتعريض بالخليفة معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠هـ) المؤسس الأول للحكم الأموي، وخلافته التي حصّلها بطرق غير شرعية، وبسياسة كان شقها الأول، إغداق المال والطعام، وإعمال السيف شقها الآخر، حتى إنه «كان إذا أعطى أغنى، وإذا حارب أفنى»[٥١]. وكيف كان يستميل الناس إلى جانبه، ومنهم الصحابي أبو هريرة «وكان يعجبه المضيرة جدًا، فيأكل مع معاوية (رضي الله عنه)، فإذا حضرت الصلاة صلى خلف علي رضي الله عنه، فإذا قيل له في ذلك، قال: مضيرة معاوية أدسم وأطيب، والصلاة خلف علي أفضل. وكان يقال له: شيخ المضيرة»[٥٢]. وإلا كيف يكون أن المضيرة تشهد لمعاوية بالإمامة، وما معنى ذلك؟ إلا أن تكون من باب التعريض والإدانة. ولا يُستبعد أن يكون «بديع الزمان» قد أتى على ذكر معاوية بإيعاز من أرباب الحكم في عصره[٥٣] (في زمن الخليفة العباسي المقتدر ٣٩٨ هـ) ملمحًا إلى انتقاد رأس نظام الحكم الأموي، الذي انتزع الحكم بطرق إغداق الأموال وقوة السلاح، لا بطرق مشروعة.

في المقابل لا يتوانى «بديع الزمان» للحظة، عن ذكر الدنانير المعزية في إشارة إلى

صاحبها[٥٤] الذي استأثر بالسلطة وسيطر على الدولة في خلافة المستكفي (٣٣٣-٣٣٤ هـ) إذ «لم يبق للخليفة من الامر شيء البتة منذ أيام معز الدولة.. وكانت الخلافة حاصلة للعباسي المنصوب لفظًا مسلوبة معنى»[٥٥] وقد بلغت الدولة حالة من الفساد والفوضى، وهو الذي خلع الخليفة المستكفي وقبض عليه وسمل عينيه[٥٦] «وكان لسياسة بني بويه اسوأ الأثر في العراق، فقد قامت الفتن الطائفية، وثار الجند كل في وجه الآخر، وانتشرت الفوضى وعم الاضطراب، وساد الفزع قلوب الاهلين»[٥٧]. ولم يعد الحكم المركزي يوجّه سياسة الدولة من العاصمة بغداد، بعد أن تمرّدت الأقاليم في الأطراف.

وأمّا ذكر هذه الحالة من الترف والبذخ والمصادرات، فما كان لها أن تتم لولا الفساد السياسي في النظام القائم، الذي يتبعه فساد في مختلف مرافق الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وجمع الاموال الطائلة والثروات الهائلة، والربح السريع، فذكر «.. وقد أُخرج من دور آل الفرات»[٥٨] (ص ١١١). هنا إشارة واضحة إلى إحدى الظاهرات البارزة التي كانت تطفو على هامش المجتمع العباسي بين الفينة والأخرى، ظاهرة جمع الأموال الطائلة على يد الوزراء والمقربين من الحاكم، وحين كانت تسوء إدارة الوزير، أو لاسباب أُخرى، كفراغ بيت المال، مثالاً، كان الحاكم يلبس له جلد النمر فيسارع إلى اعتقاله ومصادرة امواله، واحيانًا أخرى كان هذا الوزير يفتدي نفسه بتلك الأموال. يُظهر «الهمذاني» ميوله وأهواءه السياسية في إدانة مثل هذه التجاوزات ويلمح كذلك إلى انه في ظل نظام ضعيف، وغياب حكم قوي، يصبح كل شيء مستباحًا، ويفعل التاجر كما يحلو له. فجاء نقده تلميحًا لا تصريحًا لسياسة الدولة القائمة على إهمال المراقبة وإهمال الرعية، حتى اصبحت طبقة التجار ممسكة بتلابيب النظام والمجتمع. وقد كانت علاقتهم بالحاكم مباشرة «كان بإمكانهم، وهم يمارسون وظائف المصرفيين، وبذات الوقت التجار، ان يقدموا الأموال إلى العاهل عندما يكون هذا يعاني من مصاعب تمويلية، وبالتالي يكون على اتصال مباشر بهم. من ذلك أن الخليفة العباسي المقتدر، في مطلع القرن العاشر، استعان بخدمات التجار اليهود الذين اشتهروا بانهم يشكلون «مصرف البلاط»»[٥٩]. فهو يشير بإصبع الاتهام من طرف خفي إلى الحاكم الذي تقع عليه المسؤولية المباشرة تجاه الرعية، وان الحاكم هو المسؤول عن كل ما يقع على الفرد والمجتمع.

كما «ويكشف بديع الزمان في هذا النص عن اختلال المعايير الاجتماعية، واهتزاز القيم، الذي أصاب المجتمع العباسي في القرن الرابع الهجري، وهذا الاختلال أو الاهتزاز لا ينفصل عن التحوّلات السياسية والاقتصادية»[٦٠].

لقد انصرف هؤلاء الخلفاء عن مصلحة الأمة إلى مصلحتهم الخاصة بما فيها مظاهر الحياة،

من ترف وبذخ ولهو. وكان من سوء الإدارة أن عمّ الإسراف والتبذير، وانتشر الفساد وعمّت الفوضى، فلا عدل ولا مساواة، بل استغلال وانتهازية ونفاق، فطمع الغني في الكسب الرخيص، والتاجر في انتهاز الفرص، فكان من أثر ذلك، تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية حادة، في المجتمع العباسي.

هوامش

١ همذاني (ال)، بديع الزمان، المقامات، تحقيق محمد عبده، ط ٧، ص ١٠٤-١١٧، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦. سوف أشير في سائر المقالة إلى الصفحات، من هذه الطبعة، في المتن. المضيرة: لحم يطبخ باللبن المضير أي الحامض، أنظرها مفصّلة في: كتاب الطبيخ، محمد بن الحسن بن محمد بن الكريم البغدادي، ص٢٣، الموصل، ١٩٣٤. وكذلك كتاب الطبيخ، ابن سيار الوراق، ص ١٧٤-١٧٥، هلسنكي، ١٩٨٧.

٢ هو ابو الفضل احمد بن الحسين المعروف ببديع الزمان الهمذاني. وُلد بهمذان في إيران عام ٩٦٩م وتوفي عام ١٠٠٧م. اشتُهر بالمقامات التي بلغت ٥٢ مقامة، راويتها عيسى بن هشام وبطلها ابو الفتح الإسكندري.

٣ Prendergast, W.J., Maqamat of Badi' Al-Zaman Al-Hamadhani, London, 1973, p. 17.

٤ ابن الطقطقى، محمد بن علي بن طباطبا، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ص١٥، دار صادر، بيروت، د. ت.

٥ ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط ٦، ص٢٥٠، دار المعارف، مصر، ١٩٧١.

٦ Chenery, Tomas, op. cit., I., p 19-20; Nicholson, Renold A., A Literay History of the Arabs, p. 329, London, 1907. وقد حذا هذا الحذو نيكلسون إذ قال: «القصة فيها [في المقامة] لا شيء والأسلوب هو كل شيء».

٧ مونرو، ث. جيمس، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة أ. د. خليل أبو رحمة، ص ٧٥، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٥.

٨ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٩ المصدر نفسه، ص ٧٦ .

١٠ مروّة، حسين، «أدب المقامات نشأ ظاهرة اجتماعية.. لا ظاهرة فنّية»، الجديد، ع ١٠، ص ٣٩، تشرين أول، ١٩٦٠ .

١١ عباس، إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص ١٦٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

١٢ مروّة، حسين، أدب المقامات، ص ٣٣ .

١٣ عباس، إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص ١٦٦ .

١٤ ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ٢٢٧ .

١٥ أنظر ما يقوله فيه، الثعالبي، يتيمة الدهر، ج ٤، الباب ٥، ص ٢٩٣-٣٤٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣ .

١٦ أبشيهي (ال)، شهاب الدين، المستطرف في كل فن مستطرف، ص ٤٩، دار الكتب، بيروت، ١٩٩٣ .

١٧ سعافين (ال)، إبراهيم، أصول المقامات، دار المناهل، ص ١١٩، بيروت، ١٩٨٧ .

١٨ سوميخ، ساسون، الصياغة الشعرية والمضمون الجديد، الكرمل، ع ٢، ص ٥٩، جامعة حيفا، ١٩٨١ .

١٩ مونرو، ت. جيمس، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ص ١٣٣ .

٢٠ Gabrieli, Francessco, La Maqama madiriyya di al-Hamadahni, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, (Classe di Scienze morali, storiche a filologiche) Ser, 8, 4 (1949), p. 510.

٢١ مونرو، ت. جيمس، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ص ١٥ .

٢٢ المصدر السابق، ص ١٥، الحاشية، بقلم خليل أبو رحمة. وقد صنّف مونرو مقامات الهمذاني والحريري من زاوية النوع الأدبي «في فئة واسعة من الأدب العالمي يمكن وصفها بالقصص المضاد للبطولة anti-heroic أو قصص البيكاريسك»، ص ٤ .

٢٣ أنظر: راجح، احمد عزت، أصول علم النفس، ط ٨، ص ١٩٠، الإسكندرية، ١٩٧٠.

٢٤ أنظر: عباس، إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص ١٦٥. وانظر: عيّاد، شكري، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ص ٢١، القاهرة، ١٩٩٩.

٢٥ باغي، عبد الرحمن، رأي في المقامات، ص ٥٠، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥.

٢٦ قاضي (ال)، وداد، مقامات بديع الزمان الهمذاني: تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، تحرير إبراهيم السعافين، ص ٤٦٦، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧. وللدلالة على صحة وجهة نظرها، فإنها تسهب في الحديث في تقنية الأقنعة لدى «أبو الفتح الاسكندري».

٢٧ غانمي (ال)، سعيد، اقنعة النصّ، ص ٦، بغداد، ١٩٩١.

٢٨ أبو خضرة، فهد، «التلوين في الاداء»، الكرمل، ع ١، ص ٦، جامعة حيفا، حيفا، ١٩٨٠.

٢٩ مقامات الهمذاني، تحقيق محمد عبده، المقامة المكفوفية، ط ٧، ص ٧٨. أنظر كذلك: الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج ١، المقامة الأولى الصنعانية، ص ٢٩، بيروت، ١٩٥٢.

٣٠ أنظر، خالد، أحمد محمد، مسرح العرب بين نص الإسلام وصيرورته، ص ١١، دمشق، ١٩٩٧.

٣١ أنظر، ابن النديم، الفهرست، ص ٣٣٩، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.

٣٢ المصدر نفسه، ص ٣٥٤.

٣٣ مسلم، أبو الحسين، صحيح مسلم بشرح النووي، ج ٦، ص ١٨٥، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٢٩. ومعلوم أن كلمة (لعب) تعني من بين ما تعنيه (مثّل)، وكذلك باللغتين العبرية والإنجليزية.

٣٤ أنظر المقال: رونكاليا، مارتينيانو، «أثر كتاب المعراج للمصري في الكوميديا الإلهية لدانتي»، في مجلة: تاريخ العرب والعالم، س ٢، ع ٢٣، تشرين ثاني / نوفمبر، ١٩٧٩، وكذلك: عظمة (ال)، نذير، «الكوميديا الإلهية ومخطوطة المعراج الأندلسية»، في: المعرفة السورية، س ١٨، ع ٢١٣، تشرين ثاني / نوفمبر، ١٩٧٩.

٣٥ عن التنوع والزخرفة في الفن المسرحي، أنظر: تشيني، شلدون، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة حنا عبود، ج ١، ص ١٥، ١٠٣، دمشق، ١٩٩٨ .

٣٦ كيليطو، عبد الفتاح، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ص ٢٠، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣ . أنظر كذلك: ص ١١٨ .

٣٧ عن أهمية التجارة في الحياة الاجتماعية العباسية أنظر: ميتز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ط ٤، ج ٢، ص ٣٧٠–٣٧١، مكتبة الخانجي، القاهرة. وكذلك: دوري (ال)، عبد العزيز، مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، ص ٦٩–٧٠، بيروت، ١٩٦٨ . وكذلك: دوري (ال) عبد العزيز، تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري، ص ١٦٣–١٦٤، بغداد، ١٩٤٨ .

٣٨ ربما يكون هذا السبب هو الذي جعل زكي، مبارك، يصنف المقامة المضيرية في باب «الفكاهات»، أنظر: مبارك، زكي، النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ١٣٣–١٣٩، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠ .

٣٩ عباس، إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص ١٦٦–١٦٧ .

٤٠ تنوخي (ال)، المحسّن، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجي، ج ١، المقدمة، ص ٩، لبنان، ١٩٧١ .

٤١ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤٢ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤٣ توحيدي (ال)، ابو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ج ٢، ص ١٤٣، بيروت، ١٩٥٣ .

٤٤ أنظر، سيوطي (ال)، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، ص ٤٦٥ إذ يقول: «وفي هذه السنة [٣٣٤ هـ] من خلافته اشتد الغلاء ببغداد حتى أكلوا الجيف، والروث، وماتوا على الطرق، وأكلت الكلاب لحومهم، وبيع العقار بالرغفان، ووجدت الصغار مشوية مع المساكين، واشترى لمعز الدولة كرّ [مكيال] دقيق بعشرين ألف درهم، والكرّ سبعة عشر قنطاراً بالدمشقي» . أنظر المقامة ٢٥، المجاعيّة في مقامات الهمذاني.

٤٥ مونرو، ت. جيمس، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ص ١٥٧ .

٤٦ اسماعيل، عز الدين، الادب وفنونه، ط ٧، ص ١٩٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨.

٤٧ أصحاب الرقيم، أهل الكهف، وقصتهم معروفة. أنظر القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات ٨–١٨.

٤٨ Bosworth, C. E., The Book of Curious and Entertaining Information, the Lataif al-maarif of Thaalibi, P. 46, Edinburgh, 1968.

٤٩ شبيهة حادثة المضيرة تلك بحادثة التاجر البغدادي الذي آل على نفسه أن يغسل يده اربعين مرة إذا اكل ديكبريكة! أنظر القصة كاملة في: «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة»، المحسن التنوخي، ج ٤، ص ١٧٧. وديكبريكة نوع من الطعام أنظر: كتاب الطبيخ، محمد بن الحسن بن محمد بن الكريم البغدادي، ص ١٢، وكذلك: كتاب الطبيخ، ابن سيار الوراق، ص ١٥٠.

٥٠ الثعالبي، لطائف المعارف، تحقيق إبراهيم الأبياري وحسن كامل الصيرفي، ص ١٦، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٠.

٥١ ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الاسلامية، ص ١٠٧، دار صادر، بيروت، د. ت.

٥٢ الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ج ١، ص ٢١٠، تحقيق إبراهيم صالح (عن التوفيق للتلفيق ص ١٦٧)، وقد شكّك الثعالبي في صحة هذا الخبر لسبب البعد ما بين الكوفة حيث علي والشام حيث معاوية، وحتى أيام حرب صفين، لا يعقل، أنظر الصفحة نفسها، ٢١٠.

٥٣ علمًا انه كان سنيًا على المذهب الشافعي، أنظر، السهمي، تاريخ جرجان، ط ٤، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧.

٥٤ معزّ الدولة البويهي، وقد استأثر بالسلطة في بغداد دون الخليفة، اثنتين وعشرين سنة (٣٣٤–٣٥٦ هـ) واسمه احمد بن بويه. ضرب لقبه (معزّ الدولة) على النقود. أنظر: سيوطي (ال)، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، ص ٤٦٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٥. ومما قاله فيه ص ٤٦٧ «وفيها [سنة ٣٥٠هـ] ضمن معزّ الدولة الحسبة ببغداد والشرطة، وكل ذلك عقب ضعفة ضعفها، وعوفي منها فلا كان الله عافاه». وانظر: محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ١٢٨، دار الكتب العلمية، بيروت. إذ يقول: «والدنانير المعزية: المنسوبة إلى المعز لدين الله الفاطمي» وهو ما نستبعده، لاسباب منها: انه حكم بلاد المغرب (٣٤١–٣٦٥ هـ) ولم

يبق في مصر إلا سنتين أو أكثر قليلاً، ناهيك بأنه لم يحكم العراق أبداً، حيث تدور أحداث المقامة المضيرية. وسبب آخر أن الذي ضربت النقود وحملت اسمه هو معزّ الدولة.

٥٥ ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج ٣، ص ٥٢٢–٥٢٣، دار الفكر، لبنان، ١٩٨١.

٥٦ ابن الأثير، الكامل، ج ٨، ص ١٢٦، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩.

٥٧ إبراهيم، حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، ط ١٣، ج ٣، ص ٥٠، دار الجيل – بيروت، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٩١.

٥٨ أنظر: تنوخي (ال)، المحسّن، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ج ٢، ص ٣٢، فيه يقول: «كان ابن الفرات [الوزير أبو الحسن علي بن محمد بن الفرات، تنقل في الوزارة للمرة الثالثة؛ قبض عليه وعلى ولده المحسّن في سنة ٣١٢ هـ وقتلا في خلافة المقتدر] قد صودر على ألف ألف وسبعمائة ألف دينار، فأدّى جميعها في مدة ستة عشر شهراً، من وقت القبض عليه». كان يرافق عزل الوزراء مصادرة أموالهم وممتلكاتهم نظراً لسوء إدارتهم والمبالغة في ثرائهم. كانت المصادرات مصدراً أساسيًا من مصادر الخزينة. وانظر: ابن الأثير، الكامل، ج ٨، ص ١٥١.

٥٩ سورديل، دومينيك، الإسلام في القرون الوسطى، ترجمة علي المقلد، ص ١٧٩، بيروت، ١٩٨٣.

٦٠ سعافين (ال)، إبراهيم، وآخرون: أساليب التعبير الأدبي، ص ١٧٧، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٠.

باحث فلسطيني مقيم في طرعان / الجليل، حاصل على درجة الدكتوراة في اللغة العربية / أدب ونقد، من جامعة اليرموك / إربد في الأردن، ويعمل محاضرًا في قسم اللغة العربية في الكلية الأكاديمية للتربية في مدينة حيفا